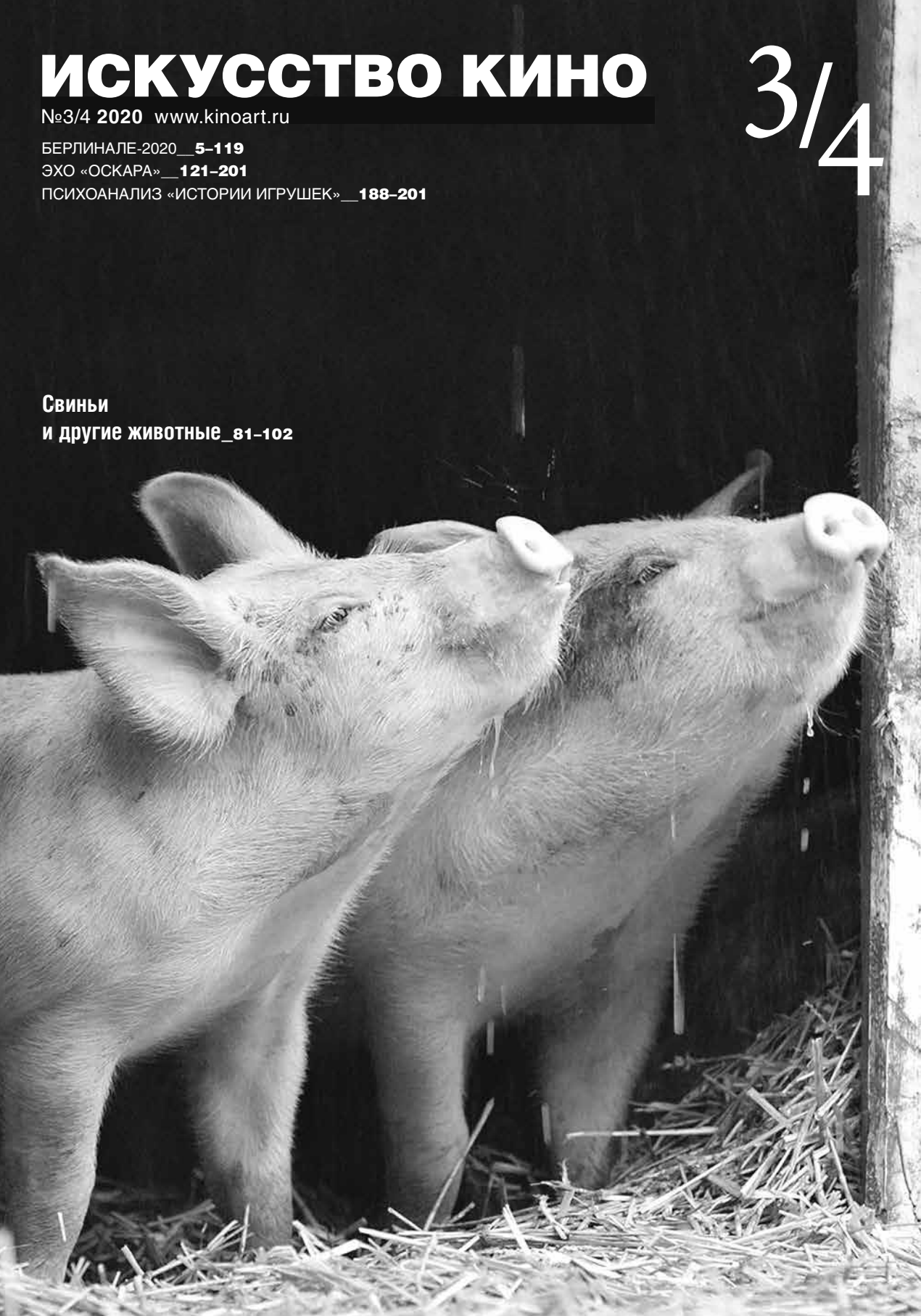
ИСКУССТВО КИНО

№3/4 **2020** www.kinoart.ru

3/4

БЕРЛИНАЛЕ-2020__**5–119**
ЭХО «ОСКАРА»__**121–201**
ПСИХОАНАЛИЗ «ИСТОРИИ ИГРУШЕК»__**188–201**

Свиньи и другие животные_81–102



ВСЕ ГЕРОИ — ОДНА ВСЕЛЕННАЯ

смотри Вечерний Хит в 21:00
каждый день на телеканале Кино ТВ

КИНО ТВ

www.kinochannel.ru

Реклама. Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС 77 - 61629 от 30 апреля 2015 г.

Мы заканчиваем верстку номера в самый разгар московского карантина и не знаем, каким будет мир, в котором очередная книжка «Искусства кино» появится на свет. Окружающая нас реальность меняется на глазах, каждый день. Сегодня полностью остановился кинопроцесс – заморозились съемки, закрылись кинотеатры, перенесены на неопределенный срок фестивали. Когда и с какими потерями кинематограф вернется к привычному status quo и вернется ли, пока невозможно предсказать.

В следующих номерах мы обязательно поговорим о новых феноменах и трансформации привычного миропорядка, случившейся из-за пандемии коронавируса. Но сегодня нам кажется разумным отмотать пленку назад и вспомнить о важнейших кинособытиях, с которых начался 2020 год – несомненно поворотный в новейшей истории человечества.

Итоги «Оскара»-2020 возвращают нас к «Паразитам» Пон Чжун Хо – неожиданному триумфатору американской премии и фильму во многих отношениях пророческому (его финал – безупречный образ «самоизоляции», на которую обрекает себя главный герой). Но и другие картины-феномены попали в фокус: «1917» Сэма Мендеса, заставляющий человечество вернуться к страхам и уязвимости столетней давности; «Ирландец» Мартина Скорсезе и «Брачная история» Ноа Баумбака, обозначившие новый этап в отношениях большого Голливуда со стриминговыми сервисами; «Маленькие женщины» Греты Гервиг, переосмысляющие феминистскую доктрину на материале классики американской подростковой литературы. Среди публичных персон, чей творческий профиль стал материалом для нашего исследования, – актриса Рене Зеллвегер и режиссер Тайка Вайтити, два лауреата «Оскара» этого года.

В статье Стаса Лугового эволюция анимационной франшизы «История игрушек» рассматривается с точки зрения психоанализа. Другой мультфильм студии Pixar, «Вперед», разобран Ниной Спутницкой в блоке материалов, посвященных Берлинскому фестивалю.

Берлинале-2020, беспрецедентно разнообразный и яркий, стал кураторской удачей нового директора фестиваля Карло Шатриана (мы предлагаем читателям интервью Егора Беликова с ним). «Искусство кино» пишет о главных фильмах МКФ – «Зла не существует» Мохаммада Расулофа («Золотой медведь»), «Никогда, редко, иногда, всегда» Элизы Хиттман (Гран-при), «Женщина, которая убежала» Хон Сан Су («Серебряный медведь» за режиссуру), а также о лентах Цай Минляна, Келли Райхардт, Кристиана Петцольда, Бенуа Делепина и Гюстава Керверна. Особое внимание уделено фильмам новой секции Encounters: «Труды и дни (Таёко Сиодзири в бассейне Сиотани)» Андреса Эдстрёма и Си Уи Уинтера, «Мальмкрог» Кристи Пуйю, «Несчастье быть рожденным» Зандры Волльнер. Отдельный блок посвящен фильмам о животных – здесь рецензия Алексея Артамонова на картину «Гунда» Виктора Косаковского и статья Евгения Майзеля о животных как подлинных героях кино XXI века.

Завершают номер три тематических «круглых стола», подводящих итог кинематографической истории главного космического эпоса Голливуда «Звездные войны».

На первой странице обложки: кадр из фильма «Гунда», режиссер Виктор Косаковский
На четвертой странице обложки: кадр из фильма «Звездные войны: Пробуждение Силы», режиссер Джей Джей Абрамс

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Берлин-2020

5 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
БЛЕДНЫЙ ОГОНЬ
«Никогда, редко, иногда, всегда», режиссер Элиза Хиттман

11 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
ИРАНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«Зла не существует», режиссер Мохаммад Расулоф

17 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
В ПУСТОМ КИНОТЕАТРЕ ОДНА
«Женщина, которая убежала», режиссер Хон Сан Су

24 АНТОН ДОЛИН
ТСС!
«Дни», режиссер Цай Минлян

34 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ПРОКЛЯТИЕ БЕШЕНОЙ КАПЧИ
«Удалить историю», режиссеры Бенуа Делепин, Гюстав Керверн

38 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
НА ДНЕ
«Ундина», режиссер Кристиан Петцольд

42 КАРЛО ШАТРИАН:
«МЫ НЕ МОГЛИ ПОСВЯТИТЬ БЕРЛИНАЛЕ ЦЕЛИКОМ “ДАУ”»
Беседу ведет Егор Беликов

47 ВАСИЛИЙ КОРЕЦКИЙ
ВОСЕМЬ ЧАСОВ ЕЩЕ НЕ ЖИЗНЬ
«Труды и дни (Таёко Сиодзири в бассейне Сиотани)», режиссеры Андерс Эдстрём, Си Уи Уинтер

50 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
АНГЕЛ-ИСТРЕБИТЕЛЬ
«Мальмкрог», режиссер Кристи Пуйю

60 КРИСТИ ПУЙЮ:
«СМЕРТЬ — ЕДИНСТВЕННЫЙ ДОСТОЙНЫЙ СЮЖЕТ»
Беседу ведет Антон Долин

67 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ПРОПИСНЫЕ ИСТИНЫ
«Отправление поездов», режиссеры Раду Жуде, Адриан Чофлынка
«Прописные буквы», режиссер Раду Жуде

75 АННА МЕЛИКОВА
ВОЗМОЖНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ
«Несчастье быть рожденным», режиссер Зандра Волльнер

81 АЛЕКСЕЙ АРТАМОНОВ
ЦАРЬ ЗВЕРЕЙ И ЗЕРКАЛО
«Гунда», режиссер Виктор Косаковский

88 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ЗООКИНО ОТ ЛЮМЬЕРОВ ДО YOUTUBE
Животные как новые герои кинематографа XXI века

103 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
HOLY COW!
«Первая корова», режиссер Келли Райхардт

107 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
ВЕПРИ ВОЙНЫ
«Сон», режиссер Майкл Венус

110 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
НАЧАТЬ БЫТЬ
«Котлован», режиссер Андрей Грязев

113 КСЕНИЯ ИЛЬИНА
ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ
«Добро пожаловать в Чечню», режиссер Дэвид Фрэнс

117 НИНА СПУТНИЦКАЯ
НОГИ-АТАВИЗМ
«Вперед», режиссер Дэн Скэнлон

РЕПЕРТУАР

«Оскар»-2020

121 НИНА ЦЫРКУН
ПРИЗРАК ДОМА НА ХОЛМЕ
«Паразиты», режиссер Пон Чжун Хо

125 КОНСТАНТИН ЛЬВОВ
ПОТЕРЯННЫЕ КРЕСТОНОСЦЫ
«1917», режиссер Сэм Мендес

132 НИНА ЦЫРКУН
НЕПРОЩЕННЫЙ
«Ирландец», режиссер Мартин Скорсезе

138 БОРИС ЛОКШИН
БЫТЬ ЖИВЫМ
Сцены и истории из супружеской жизни
«Брачная история», режиссер Ноа Баумбак

151 ЕЛЕНА СМОЛИНА
ЗАМУЖЕСТВО ИЛИ СМЕРТЬ
«Маленькие женщины», режиссер Грета Гервиг

156 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
РИТОРИЧЕСКИЙ ЖЕСТ
Портрет Рене Зеллвегер

160 КИРИЛЛ ГАЛЕЕВ
МОЙ ДРУГ ТАЙКА ВАЙТИТИ
Диалог с воображаемым собеседником

168 ЮРИЙ САПРЫКИН
РАЗ ДВА ТРИ ЧЕТЫРЕ ПЯТЬ, ВЫШЕЛ ГИТЛЕР ПОГУЛЯТЬ
«Кролик Джоджо», режиссер Тайка Вайтити

173 ЕКАТЕРИНА ЧЕН
ЧЕЛОВЕК ИЗ МАШИНЫ
«Ford против Ferrari», режиссер Джеймс Мэнголд

178 ЕГОР БЕЛИКОВ
КОРОЛЬ ПЯТНИЦА XIII
«Прекрасный день по соседству», режиссер Мэриел Хеллер

184 ТИМУР АЛИЕВ
БЕЗ ПРАВА НА ОТПУСК
«Американская фабрика», режиссеры Стивен Богнар, Джулия Райхерт

188 СТАС ЛУГОВОЙ
ИСТОРИЯ ИГРУШЕК. ВВЕДЕНИЕ В ПСИХОАНАЛИЗ
«История игрушек», режиссер Джон Лассетер
«История игрушек–2», режиссеры Джон Лассетер, Эш Браннон, Ли Анкрич
«История игрушек: Большой побег», режиссер Ли Анкрич
«История игрушек–4», режиссер Джош Кули

РАЗБОРЫ

205 **СВЕРХЧЕЛОВЕК ПОД МАСКОЙ**
«Звездные войны»: 1977–1983

223 **ЧИСТОТА С ЧЕРВОТОЧИНОЙ**
«Звездные войны»: 1999–2005

237 **В ТЕНИ ВЕЛИКИХ**
«Звездные войны»: 2015–2019

250 SUMMARY

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

70 Internationale Filmfestspiele Berlin

70. Berlinale

20. 2.
– 1. 3.

2020

Audi
MAGENTA TV
L'ORÉAL PARIS
ZDF

Берлин-2020

Зара Абдуллаева

БЛЕДНЫЙ ОГОНЬ

«Никогда, редко, иногда, всегда»
Never Rarely Sometimes Always
Автор сценария, режиссер Элиза Хиттман
Оператор Элен Лувар
Художник Мередит Липпинкотт
Композитор Джулия Холтер
В ролях: Сидни Флениган, Райан Эгголд, Талия Райдер, Теодор Пеллерин и другие
BBC Films, Cinereach, Mutressa Movies, Pastel, Rooftop Films, Tango Entertainment
Великобритания – США
2020

Фильм «Никогда, редко, иногда, всегда» Элизы Хиттман был показан на Берлинале после «Санденса». Самый по видимости простой и самый тонкий (но где тонко, там и рвется) в главном конкурсе, он оказался фаворитом жюри международной прессы, удержав высший рейтинг до конца фестиваля, и большого жюри выдавшего Хиттман Гран-при. Второй по значению приз. («Золотой медведь» был мотивирован все-таки репрессивным положением в Иране автора «Зла не существует».)

В том, что оценки критиков и решение жюри совпали, есть неочевидная странность. В официальной программе были картины несомненно более необычайные (как «Дни» и «Дау. Наташа»), более умные и прельстительные (как «Удалить историю»), прямо-таки волшебные (как «Женщина, которая убежала»). Но они находились в листе ожиданий задолго до Берлинале, не взорвали картину его мира и по заслугам получили призы.

В фильме Хиттман не за что зацепиться. Буквально. Ноль приемов. Зато есть громокипящая проблематика отстаивания женского права распоряжаться своим телом и всяческими свободами. Однако никаких борческих поползновений героини этот фильм не предъявляет. Важный и модный сюжет тлеет, искрит и развивается в ровной, без всплесков стилистике.

«Никогда…» был награжден на «Санденсе» за неореализм. Вполне абстрактная формулировка. Или даже не очень внятная. Но она, разборчиво и непосредственно, отсылает этот фильм к классическому кино, обнажая потаенный нерв замысла и режиссуры Хиттман.

Ее первые фильмы, замеченные и тоже награжденные на «Санденсе», были милыми – не более того – образчиками инди-кино, про которое особенно нечего

сказать. Девичьи трудности переходного возраста переживала героиня фильма «Похоже на любовь» (It Felt Like Love; 2013), фрустрированная страхом и желанием (страшной потребностью) первого сексуального опыта. Сложности сексуального самоопределения испытывал герой «Пляжных крыс» (Beach Rats; 2017), утонченный красавчик, привлекающий девочек, но увлекающийся мужчинами постарше. Эти летние картины снимались в жару, накалявшую телесные позывы и смущения персонажей, готовивших себя к взрослой жизни, – с другими проблемами. Объединяли эти фильмы семейные беды (впрочем, не педалированные режиссером), обеспечивая неблагополучную атмосферу, в которой происходит болезненное становление молодых протагонистов. В «Похоже на любовь» умирает мать героини. В «Пляжных крысах» – отец героя. В «Никогда…», третьей картине Хиттман, семейная история Отомн (Сидни Флениган; имя героини выбрано не случайно, как и время действия – промозглая поздняя осень) проинтерпретирована иначе – вскользь, только визуальными намеками.

Пенсильванскому унынию, включая концерт школьной самодеятельности, на котором Отомн исполняет песню He's Got the Power и получает из зала мальчишеский окрик «шлюха», вторит бдение ее семейки у телевизора с мультиками. Отец (или скорее отчим) нежится с собакой, называет шлюхой, одобрительно лаская этим словом ее слух. А сам награждается едва заметным презрительным взглядом Отомн, след которого отзовется в фильме не скоро.

Новый фильм Хиттман, лишенный каких-либо формальных притязаний, запросов, обладает свойствами, которые «с особым трудом поддаются эстетическому анализу» (Андре Базен). Это незатейливая, почти элементарная история про тайный аборт Отомн, для осуществления которого она с кузиной Скайлар отправляется в путешествие из пенсильванского захолустья в Нью-Йорк. Нюансы, детали, равноправие эпизодов и составляют содержание картины, ее сбалансированной поэтики, непривычной в современном искусстве, особенно если речь идет о подобных коллизиях и столь актуальной фем-повестке.

Парадокс заключается в том, что животрепещущая фабула, спровоцированная, подстегнутая глобальным консервативным поворотом, представлена на экране столь деликатно, в одно касание, что дивишься именно потоку, «самому по себе», именно непрерывной кинематографической реальности.

При всем том известно, что Хиттман исследовала эту злополучную и злободневную тему не только для Америки. Встречалась с врачами, соцработниками. Признавалась, что к написанию сценария ее подтолкнул реальный случай гибели в Дублине Савиты Халаппанавар, которой врачи, несмотря на показания, отказали в аборте. После суда и кампании за легализацию абортов в Ирландии они с 2018 года разрешены до двенадцатой недели беременности.

Хиттман упоминает, разумеется, и хит Кристиана Мунджу «4 месяца, 3 недели и 2 дня» о подпольном аборте студентки в социалистической

«Никогда, редко, иногда, всегда», режиссер Элиза Хиттман

Румынии. Американская реплика похожего сюжета противостоит социальному пафосу неореалиста Мунджу, его яростному высказыванию по поводу двойного советского сознания. Но Хиттман все же у каннского обладателя «Золотой ветви» позаимствовала для другого времени/пространства роль сподвижницы, жертвенной подруги, которая помогает в опасном (при режиме Чаушеску) предприятии беременной студентке. В румынском фильме подруга отвечала за зону солидарности в лицемерном обществе и платила натурой, отдаваясь врачу за подпольный аборт, так как собранного гонорара ему не хватило. Отилия, почти сказочная дарительница, отвечала за гуманитарный парадокс фильма о предреволюционном румынском времени, обществе. Воплощала «социализм с человеческим лицом». Причем в самом обыденном и самом возвышенном смысле этой употребленной формулы. Являлась ее действенной и буквальной (ре)инкарнацией.

Фильм Хиттман минует гражданскую ярость и двойственность социалистического общежития. Хотя за общественный протест отвечает у нее мимолетная сцена с горсткой пролайферов, митингующих близ нью-йоркской клиники. Однако действенные, не мимоходные интересы Хиттман совсем иные. Она направляет камеру Элен Лувар (оператора Аличи Рорвахер) в зону интимного сопротивления. Интимного присутствия и проживания. Безыскусного, живого, эмоционально приглушенного.

Лувар снимает на 16-*мм* пленку, на крупных планах заурядные лица. Хиттман снимает пристально и бестрепетно экзистенциальную драму, ее конфликтность без кульминаций, однако подсвеченную бледным, едва тлеющим огнем, сокрытую в understatement, точнее не скажешь. В сдержанном высказывании. Киногения, а не столько фабула определяет гибкость «невидимой» режиссуры, чуткость, основанную на взаимной химии, актерского дуэта Сидни Фленигана и Талии Райдер

«Никогда, редко, иногда, всегда»

в роли кузины, сопровождающей Отомн в Нью-Йорк, поскольку в консервативной Пенсильвании аборт семнадцатилетним запрещен без согласия родителей.

В отстойной провинции Отомн задает детский вопрос после трижды позитивного теста на беременность, может ли он стать негативным. Она не готова к роли матери. Хиттман пренебрегает слезливостью и включает сарказм, показывая ролик «Страшная правда об абортах», которым развлекает и пугает пациенток солидный дядька на мониторе в клинике. Отомн пьет ополаскиватель для рта, глотает таблетки, бьет себя по животику, дезинфицирует на огне иголку, чтобы проколоть нос для серьги, подрабатывает на кассе супермаркета, ищет в интернете, где можно сделать аборт в ее возрасте, и все это в будничной смене занятий, часов, дней. Столь же будничны и ухватки невидимого мужчины, который лапает руки девочек, передающих выручку после смены в окошко подсобки. Но и на этих мгновенных уколах, шрамах реальности Хиттман внимания не заостряет, их не растравливает. Так же обыденно Скайлар крадет деньги на поездку в Нью-Йорк. Собирает громадный, ненужный, как выяснится, чемодан, который будет таскать по незнакомым дождливым улицам, загадочному нью-йоркскому метро – где Отомн застынет, сдерживая удивление, восхищение, перед музыкантами, – оставлять неподъемную ношу в камерах хранения. Так же плавно Хиттман заведет своих героинь (им негде в чужом городе притулиться) в зал аттракционов, где они проиграют в крестики-нолики курице. Так же спокойно, без надрыва найдет для них возможность преодолеть восемнадцать недель беременности вместо десяти, обнаруженных в пенсильванской глухомани. Так же запросто познакомит Скайлар в автобусе с приятным (что бы ни писали про этого персонажа критикессы) ньюйоркцем, который будет клеиться к Скайлар и поможет девочкам, вызвонившим его от безвыходного безденежья,

«Никогда, редко, иногда, всегда»

долларами на обратный билет, а еще поведет провинциалочек в боулинг. Так (вместе с этим милягой) Хиттман упреждает феминистские перегибы, не зацикливается на них, хотя в то же время запускает в метро пьяного чувака, расстегнувшего ширинку перед девочками, но и дает им возможность выскочить из вагона без приключений. «Всюду жизнь». И в туалете можно почистить зубы и даже подмыться «по-французски».

Кажется, что кульминацией фильма станет долгий эпизод, когда на крупном плане Отомн будет выбирать ответы – никогда, редко, иногда, всегда – на вопросы соцработника про болезни, аллергию, использование презервативов и так далее и, наконец, про сексуальное насилие. В глазах Фленигaн появятся слезы, но распространяться она не пожелает. Сухой опрос уподобляет Отомн еще одной, не единственной клиентке из массы. Персональная травма останется там, внутри, ни с кем не разделенная и бесстрастно утопленная в анонимную социологическую анкету. Поворота в нарративе не случится. Даже когда в стылом подземном переходе Отомн замрет за углом, где будут целоваться Скайлар с ньюйоркцем, и укромно пожмет руку кузине, которую устала ждать и вот нашла. Этот банальный жест обострит чувство сообщительности девочек, путешествующих за край ночи и во времени. Именно этим неназойливым чувством пленили обманчиво невозмутимая Сидни Фленигaн, дебютантка в кино, и динамичная легкая Талия Райдер, у которой, несомненно, тоже большое артистическое будущее.

Почти репортажное, без специальных режиссерских уловок, формально «скудное» сотворение (а не воспроизведение) действительности обязано, повторю, неореализму. Хотя он вроде исчерпался в уже старой «румынской новой волне», агенты которой уклонились в жанр, как Порумбою, и философию, как Пуйю. Только братья Дарденн

в неореализме освоились непреклонно, некритически и, кажется, навсегда. Но в работе Хиттман, как и в классических фильмах этого направления, актуальность сценария и правдивость актеров составляют лишь сырье для режиссерской поэтики, на чем настаивал Базен. Главный пониматель неореализма писал о режиссерах, «единственный метод которых заключается будто бы лишь в честном служении своему сюжету. Разумеется… такая нейтральность иллюзорна, но ее видимое существование ничуть не облегчает задачу критика. […] возникает сильное искушение увидеть лишь профессионализм там, где следует искать стиль, лишь благородное смирение умелого специалиста перед требованием сюжета – вместо творческого почерка истинного автора… Свои заимствования у действительности реализм подчиняет трансцендентным требованиям, служащим интересам либо идеологического тезиса, либо нравственной идеи, либо драматургического действия. Неореализм признает лишь имманентность. […] требует от исполнителя, чтобы он *существовал*, прежде чем выражать. […] неореализм есть прежде всего онтологическая позиция и лишь во вторую очередь – позиция эстетическая». Парадокс ее проявляется «не в создании зрелища, которое сделалось бы реальным, а, наоборот, в превращении реальности в зрелище – идет по улице человек, и зритель поражен красотой идущего». Или не красотой, а просто идущим.

Конъюнктура фабулы про разрешенные/недопустимые аборты нивелируется как бы режиссерским самоотрицанием Хиттман. В этом сложность фильма, которую не обнаружить «ни в простом изложении сценария, ни в поверхностном описании методов режиссуры». Нейтральная прозрачность, случайные и неотвратимые встречи, бытовые жесты (рефрен рукопожатий), онтологическое равенство эпизодов создают впечатляющий минимализм и одновременно неагрессивную чувственность конкретных мгновений жизни героев, из которых соткана материя «Никогда…». Именно мгновения, проходы, взгляды, движения рук, подробная, деликатная реактивность, а не характеры составляют строгий драматизм картины Хиттман, не обольщающей, не успокаивающей социальным детерминизмом. Но дело даже не в этом. А исключительно в естественном, не бравурном, труднодоступном предпочтении онтологии эстетизму. Иначе говоря, в щепетильной режиссуре, ни разу себя не обманувшей. ◆

Вадим Рутковский

ИРАНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

«Зла не существует»
Sheytan vojud nadarad
Автор сценария, режиссер Мохаммад Расулоф
Оператор Ашкан Ашкани
Художник Саид Асади
Композитор Амир Молукпур
В ролях: Баран Расулоф, Дарья Могбели, Кавех Ахангар, Махтаб Сервати, Шахи Джила, Эхсан Мирхоссейни и другие
Германия – Чехия – Иран
2020

Начало весны 2020 года — последние дни, когда мир еще не был объят карантинной паранойей и казался относительно вменяемым. В Берлине закончился 70-й МКФ, жюри Джереми Айронса присудило главный приз фильму Мохаммада Расулофа «Зла не существует». Приняли «Золотого медведя» продюсеры и дочь режиссера Баран Расулоф: самому автору выезд из Ирана запрещен, на церемонии он «присутствовал» только на экране мобильного телефона.
Вообразим, как два кинокритика обсуждают итоги — ничуть не обескураживающие и вполне обоснованные. Но один — назовем его Энтузиаст — принимает призовой расклад без возражений, а другой — он будет Скептиком — считает, что при всем уважении золото Берлина Расулофу принес не лучший его фильм.

Энтузиаст. Слава кинофестивалям вообще и Берлинскому в частности! Кто еще поддержит режиссера, которого преследуют за взгляды и творчество!
Скептик. Думаешь, иранские власти отпраздновали победу Расулофа восстановлением в правах?
Энтузиаст. Не думаю, я не настолько наивен. Пока все ровно наоборот: параллельно с «Медведем» Расулоф получил от Революционного суда Ирана сообщение о приведении в исполнение приговора к году тюрьмы.
Скептик. Дело тянется, как я понимаю, с 2011-го, когда Расулоф был арестован за несанкционированные съемки и приговорен к шести годам заключения и запрету на работу в течение двадцати лет.
Энтузиаст. Да, но после апелляции срок скостили до года, а Расулофа выпустили под залог. Может, и сейчас не решатся посадить.

Скептик. Тоталитаризм в Иране, похоже, еще гибриднее и лицемернее, чем у нас, где цензуры пока официально нет, но отказ в прокате давно стал нормой, а неудобного режиссера Серебренникова преследуют за надуманные экономические преступления. Расулоф, которого пытаются посадить именно за кино – «пропаганда против государственной системы», – при всех арестах, судах и запретах снимает с завидной регулярностью. Помнишь Каннский фестиваль 2013-го, где в «Особом взгляде» показывали «Рукописи не горят»? Когда объявляли программу на традиционной апрельской пресс-конференции, фильм был подписан Анонимом, имя режиссера обнародовали незадолго до начала фестиваля, а имен участников съемочной группы в титрах так и не было – во избежание проблем с иранскими правоохранительными

«Зла не существует», режиссер Мохаммад Расулоф

органами. Это при том, что ни один фильм Расулофа в Иране не выходил. Не странная ли ситуация? Расулоф под репрессиями, но продолжает работать, как бы даже и легально. В каннском «Особом взгляде» 2017-го победил его «Неподкупный», где с титрами все в порядке, все участники производства перечислены. И фильм «Зла не существует» совсем не похож на «подпольное» кино – ладный, широкоэкранный, явно не за три динара.

Энтузиаст. Это копродукция с Германией и Чехией.

Скептик. Но снято-то все в Иране. Причем вполне бескомпромиссно – в Иран после фильмов Расулофа ехать действительно не хочется.

Энтузиаст. Ты случаем не ведешь к тому, что иранские режиссеры-диссиденты стали «штатными диссидентами» и превращают цензурные преследования в торговую марку?

Скептик. Нет, конечно. Я очень Расулофу сочувствую, и все, что с ним происходит в Иране, безусловно ужасно. Но безусловно и то, что мы живем в очень странное время, когда трагедия и фарс сдружились как

никогда прежде. Я почти рассмеялся, прочтя в The Guardian слова адвоката Нассера Зарафшана о том, как Расулоф отреагировал на новый приговор. Конечно, заявил, что будет бороться и требовать обжалования, которое кажется ему вполне вероятным, учитывая – внимание! – вспышку коронавируса, «благодаря» которой в Иране уже временно освобождены 54 тысячи заключенных, чтобы предотвратить распространение инфекции через пенитенциарную систему.

Энтузиаст. Та еще ирония судьбы – вирус, который условно цивилизованные страны используют для закрытия границ и ограничения своих граждан в правах, может помочь Расулофу остаться на относительной свободе.

Скептик. Которой мы ему всем сердцем желаем. Но должны ли мы в такой ситуации отказываться от критики работ Расулофа?

Энтузиаст. А что, жюри Берлинале поддержало бы опального режиссера при любом художественном результате? Тебе фильм не нравится?

Скептик. Я этого не говорил. У меня к Расулофу вообще особое отношение. Я впервые приехал на Каннский фестиваль в 2005-м, когда «Железный остров» показывали в «Двухнедельнике режиссеров». Сам фильм не то чтобы ошеломил. Притча про стоящий на якоре ржавый танкер, обжитый бедными и обездоленными; рулит всем капитан с повадками по-отцовски душевного диктатора, которому другие, куда менее человеколюбивые диктаторы – владельцы судна и городские власти – приказывают с приютом покончить. Однако ж, смотри, и спустя пятнадцать лет я фильм более или менее помню!

Энтузиаст. Потому что у Расулофа сильная режиссерская рука. И сильный голос.

Скептик. Да, но тут еще и один личный момент, про который я как раз пытаюсь рассказать. Итак, я на фестивале впервые, про очереди, которые в 2005-м были, конечно, не чета сегодняшним, ничего не знаю. Пришел в зал на Круазетт, где показывают фильмы «Двухнедельника», – он испокон веков размещается в отеле, который на нашей памяти сменил название раза три. Теперь я знаю, что вход для зрителей, где очереди выстраиваются, сбоку. А тогда, как полный неофит, вошел через центральную дверь, устремился к ресепшн узнать, где тут кино показывают, но увидел, что в лифт заходит явно кинематографическая группа, и просто пошел следом. Потом только понял, что это команда «Железного острова», и в зал я попал через служебный, так сказать, вход. Знать бы, что там Расулоф, не постеснялся бы, наверное, и о селфи попросить.

Энтузиаст. Селфи с Расулофом! Он серьезное кино снимает, а ты – селфи.

Скептик. Я совсем не против его серьезности. В 1980-е в связи с социальным польским кино возник в кинокритике такой термин – «кинематограф морального беспокойства». Без прямых политических высказываний, о частных вроде бы случаях, но за каждым – диагноз тотального общественного нездоровья.

Энтузиаст. Да-да-да, это же один в один «Прощай» Расулофа, где героиня тщетно пытается получить визу – как и сам Расулоф во время съемки фильма.

Скептик. Это эталонное кино *морального беспокойства*. В «Неподкупном» есть даже формальный хэппи энд, хотя сюжет немного похож на звягинцевский «Левиафан» и ничего хорошего не предполагает. Герой приезжает из Тегерана в провинцию, чтобы завести небольшое рыбное хозяйство, и сталкивается с земельными претензиями крупной корпорации. Хэппи энд условный, мрачнее многих трагических финалов.

Энтузиаст. А вот «Рукописи не горят» – почти хоррор о физическом истреблении инакомыслящих в Иране.

Скептик. Я правда не понимаю, как Расулофу такое сходит с рук. Вот

«Зла не существует»

«Зла не существует», четыре истории, так или иначе связанные со смертной казнью, – это же не просто абстрактный гуманистический фильм о том, что даже государство не вправе лишать человека жизни. Не «Короткий фильм об убийстве», где герой – мразь, которой очень сложно сочувствовать, но казнь выглядит чудовищнее частного преступления. «Зла не существует» говорит конкретно об Иране, в третьей новелле Расулоф прямо заявляет о том, что к смерти приговариваются не преступники, а интеллектуалы, осмеливающиеся противоречить режиму.

Энтузиаст. Так что, критиковать фильм не собираешься?

Скептик. Почему же? Могу – за не столь очевидный в предыдущих работах Расулофа драматургический схематизм. «Зла не существует» легко уважать, но трудно любить. Фильм слишком предсказуемый в сюжетных поворотах. Я ничего не знал о содержании до просмотра, и вот первая новелла, которая дала название всей картине: «Зла не существует». Начинается с того, что герой – обычный городской увалень, ничего

инфернального – выходит с работы с основательным мешком. На проходной его спрашивают, что в мешке, он отвечает что-то вроде «рис, месячная норма» и забрасывает мешок в багажник. Расулоф так этот эпизод снимает, что сразу начинаешь подозревать зловещее. Я очень надеялся, что в мешке окажется труп или, не знаю, инопланетянин, но все, что мы видим дальше, – самый заурядный день из жизни простого человека; быт, дела семейные. И в мешке правда рис. Но ожидаемый сюрприз будет: в финале новеллы выясняется, что работа у нашего скромного героя – нажимать кнопку, приводящую в действие эшафот. Заварил, значит, чаёчек и одним движением пальца отправил на тот свет полдюжины приговоренных. Ничего личного, просто работа. Зла не существует.

«Зла не существует»

Энтузиаст. Так ведь точно и емко!

Скептик. Да, но как в доступной школьникам математической формуле. Даже вот эта двойственность – быт, за которым ежедневный смертоносный труд, – слишком заданная. Второй рассказ, «Она сказала: “У тебя получится”», меня удивил – не сюжетом, а жанром. Там солдат, проходящий срочную службу во внутренних войсках, должен казнить заключенного. В Иране, оказывается, ты лишен практически всех гражданских прав, если не отдал стране воинский долг. И вот парень пытается как может увильнуть от приказа – идет долгая разговорная сцена в казарме, лихорадочно просчитываются разные варианты, включая подкуп сослуживца, которому приглашать на казнь уже не впервой. А потом все оборачивается почти что боевиком. И это здорово; я предположил, что все эпизоды будут разыграны в совершенно разных стилях.

Энтузиаст. Так и есть!

Скептик. Не совсем. В третьей новелле – «День рождения» – возникает намек на слезоточивую персидскую мелодраму, но только намек.

И мне, например, было уже спустя несколько минут ясно, в чем интрига: герой – тоже солдат, но солдат послушный, получивший за честную службу увольнительную на три дня, чтобы сделать предложение невесте, – окажется тем, кто привел в исполнение приговор учителю девушки, близкому другу ее семьи. И четвертый эпизод – «Поцелуй меня» – парадоксально утешительная кода о том, что можно сохранить себя, не согрешить, но только ценой жертвы, – предсказуемый. Сразу ясно, что друг отца приехавшей из Германии в Иран девушки на самом деле ее настоящий отец.

Энтузиаст. Соглашусь, сюжетные повороты можно угадать, но ведь цели непременно ошеломить тебя инопланетянином в мешке и не было. Расулоф придумал прозрачные истории, за которыми вполне очевидна метафора Ирана как государства, где в формуле «казнить нельзя помиловать» запятая всегда ставится после слова «казнить». И ведь не только по поводу смертной казни он высказывается – еще и по поводу воинской повинности, которая также аморальна и противоестественна человеческой природе. Хороший фильм, не спорь. И свободу Мохаммаду Расулофу!

Скептик. Я бы сказал: «Свободу всем нам!» ◆

Евгений Гусятинский

В ПУСТОМ КИНОТЕАТРЕ ОДНА

Говоря реалистически, все есть иллюзия.

Из интервью Хон Сан Су

«Женщина, которая убежала»
Domangchin yeoja
Автор сценария, режиссер, композитор Хон Сан Су
В ролях: Ким Мин Хи, Со Ён Хва, Сон Сон Ми, Ким Сэ Бёк, Квон Хэ Хё и другие
Jeonwonsa Film
Южная Корея
2020

Ожидая мужа из командировки, молодая женщина (Ким Мин Хи) решает навестить давних подруг. К двум она наведывается в гости, прихватив с собой еду и выпивку, а с третьей случайно пересекается в кинотеатре. Из этих встреч и состоит семидесятисемиминутная «Женщина, которая убежала».

Первый визит – к приятельнице, которая развелась, приобрела на полученные деньги дом и живет в нем с подругой. Вместе они заботятся о дворовых котах и этим досаждают соседям-аллергикам, считающим, что их права все же важнее кошачьих. Упитанный котяра с улыбкой на морде внимательно слушает их разговор как жертва-победитель на судебном разбирательстве (главный гэг в новейшей истории кино).

Следующая встреча – с женщиной, сколотившей состояние на преподавании пилатеса (звучит так же гротескно, как и суд над котом выше, – впрочем, Хон Сан Су не подает виду) и купившей квартиру в богемном районе с видом на гору-достопримечательность. Этажом выше поселился архитектор, который ей нравится, но донимает ее поэт-неудачник, с которым она по глупости переспала. Последний наведывается к ней пьяным как раз во время визита подруги.

Третья знакомая, кажется, самая давняя. Когда-то она увела у героини молодого человека и вышла за него замуж, за что теперь извиняется и о чем, судя по всему, сама сожалеет.

«Женщина, которая убежала», режиссер Хон Сан Су

Как всегда у Хон Сан Су, разговоры героев происходят за столом, во время обеда, перекура, за чашкой кофе или за стопкой спиртного. Чаще всего они сняты на средне-общих планах – как правило, фронтальных, вмещающих в себя всех персонажей: дробленой восьмерке Хон Сан Су предпочитает непрерывность общего плана, спокойное движение камеры от одного героя к другому или просто зум.

Все его фильмы – о коммуникации и ее абсурдности, о диалоге и бесполезности слов – чем их больше, тем меньше понимания. Причем спор о том, кто важнее – коты или люди, звучит так же поплатоновски обстоятельно, как и обеденный диспут о связи реальности и языка («Следующий день», Geu hu; 2017). Поэтому, снимая людей за одним столом, так важно не рушить склейками пространство, воздух и дистанцию между ними.

Кажется, что крупные планы появляются у Хон Сан Су только тогда, когда персонаж находится один и не говорит (например, лицо Ким Мин Хи в «Следующем дне», когда она про себя произносит молитву). Такие крупные планы одиночества и молчания почти всегда работают как острый контрапункт – внезапный приступ меланхолии – по отношению к общим планам застолий, болтовни, пьянок, шума, шуток, etc. И – вытекают из них, остаются после них, как пустая бутылка из-под алкоголя.

Избитое рассуждение, что каждый режиссер всегда (пере)снимает один и тот же фильм, в случае Хон Сан Су перестает быть трюизмом. Радикализм и спокойствие, с которыми он не изменяет себе, всякий раз возвращаясь к неотступным мотивам, героям, локациям, придают этим рефренам нетиражируемый характер. А техническая и как будто автоматическая воспроизводимость *одного и того же* – Хон Сан Су использует минимум экономных средств – наделяет его кино особой аурой и сверхцельностью.

«Женщина, которая убежала» – его двадцать четвертая картина и шестой фильм подряд с Ким Мин Хи в главной роли. Все они и так воспринимаются как единый текст, но если взять его партнерство – экранное и внеэкранное – с этой актрисой, то можно говорить об отдельной серии работ с несравненным женским образом.

Их первый совместный опыт – «Прямо сейчас, а не после» (Jigeumeun makgo geuttaeneun tteulrida; 2015). Присущая Хон Сан Су поэтика (авто/само) повтора обретает в нем предельную прозрачность и естественность. Потасканный, но все еще известный режиссер с репутацией бабника приезжает в маленький город на показ своего фильма и случайно знакомится с местной девушкой. Она занимается живописью и все еще живет с матерью, от опеки которой немного устает. В прошлом, по ее собственному признанию, много пила и гуляла. Очевидно, сейчас она одна – и, кажется, так уже давно.

Киношник и художница проводят вместе день – в кафе, в ее студии, в японском ресторане, в еще одном заведении с ее друзьями. Следующим утром она опаздывает на его фильм, они успевают только попрощаться, и режиссер уезжает обратно в Сеул. Здесь – ровно посередине двухчасовой картины – возникают титры, и второй час почти буквально – сюжетно и визуально – повторяет час первый. Разумеется – с тонкими чудесными вариациями. Их Хон Сан Су не педалирует, как если бы только капризная случайность связывала повторение и различие, рефрен и отклонение от него. Натяжение между ними отсутствует точно так же, как нет его между первой и второй частями.

«Прямо сейчас, а не после» – это два в одном, оригинальный фильм (первая часть) и его римейк (вторая часть), или наоборот. Два больших дубля, две кинопробы или репетиции, которые никогда не бывают полностью одинаковыми и предполагают иные варианты. Профессия героя в этом смысле неслучайна, и всю картину можно воспринимать как рефлексию о прихотливой природе кино – такой же изменчивой и ненадежной, как и течение самой жизни. И – любви. Кстати, в первой части героиня пишет одну картину, во второй – уже другую.

Эта ироничная, остроумная вариативность лишь усиливает предрешенность финала. В первой части влюбленность в большей степени исходит от героини. Во второй – от героя, который прямо в день знакомства обрушивает на девушку признания в любви. Несмотря на то что именно в финальной точке происходит наибольшее расхождение двух фильмов, и тот и другой заканчивается расставанием – скорее всего, окончательным.

Англоязычное название Right Now Wrong Then содержит игру слов – что-то вроде «не в том месте в нужный час» или «в нужном месте не в то время». Это указание на темпоральность, от которой, словно от игры случая, только и зависит повторяемость (или исключительность), правильность (или неправильность) события и судьбы. Произойди встреча героев позже или раньше, она могла бы быть немного – или совсем – иной.

С другой стороны, материя времени – драматургического и фильмического – создана у Хон Сан Су только лишь из повторений. Сюжетных – одни и те же конфликты и диалоги мигрируют из фильма в фильм, от эпизода к эпизоду. И формальных – одни и те же актеры, мизансцены, ракурсы тоже переходят из картины в картину.

Линейное время, неизбежно пленяющее надеждой на изменения, обещающее любовь, призванное быть долгим и счастливым, Хон Сан Су синхронизирует с временем как реверсивным повторением, которое структурирует его кинематограф. Время первое одаривает и травмирует иллюзиями. Второе избавляет, исцеляет от них. Первое трагикомично, а второе наполнено меланхолией. Два этих времени в одном – по аналогии с двумя фильмами в одном – образуют континуум его кино.

Основа историй Хон Сан Су – встречи (знакомства) и расставания (прощания) – спустя долгие годы, которые не замечаешь, или спустя короткое время, которое по ощущениям вмещает в себя всю жизнь от начала до конца. Встречи и расставания маркируют этапы человеческого опыта так же, как стрелки часов отмеряют время на циферблате. Так же как часовые стрелки двигаются по кругу, повторяя одну и ту же фигуру, встречи и расставания имеют свойство повторяться, возвращаться к человеку на разных этапах его пути.

Герой Хон Сан Су может запросто встретить на улице человека, которого не видел сто лет, задержаться с ним на кофе, а потом так же быстро расстаться – но уже с ощущением, что и его собственная, и чужая жизнь являются совсем не тем, чем были (и казались) раньше. Но можно и вовсе не узнать того, с кем когда-то выпивал и даже жил, – и тогда неузнанный и тот, кто не узнал, особенно остро чувствуют странность течения времени.

Три встречи в «Женщине, которая убежала» – это прежде всего встречи героини с самой собой. Каждой подруге она говорит о том, что уже пять лет замужем и прежде никогда, буквально ни на один день не расставалась с супругом. А как иначе может проявляться истинная любовь? Только так. Этот немного безумный романтический текст – фрагмент речи влюбленной – трудно воспринимать всерьез из-за чеширской улыбки режиссера (хотя, опять же, он ее никак не выдает). Повторяясь три раза – слово в слово, он вызывает в памяти циклические рефрены Муратовой. В частности, в ее «Вечном возвращении» до умопомрачения воспроизводится – в виде дублей и кинопроб – одна и та же романтическая сцена визита героя к его давней бывшей, у которой он интересуется, кого ему теперь выбрать – жену или любовницу, а она его даже не узнает. Именно с Муратовой было бы полезно сравнить репетитивность, зеркальные подобия, двойничества, приемы «два в одном» и «фильм в фильме» у Хон Сан Су.

Непостижимая и доступная на ощупь, внебытовая и обыденная игра повторения и различия, старого и нового, иного и того же

«Женщина, которая убежала»

самого, незнания и опыта, условности и подлинности, их обратимость и неразличимость пронизывают прозрачный язык его фильмов – и истории, которые он рассказывает. Их режиссура и эстетические законы отражают их драматургические конфликты – разумеется, на метауровне. А возвращающиеся коллизии, в свою очередь, оказываются камертоном формальных решений.

В первой части картины «Ночью на пляже одна» (Bamui haebyunaeseo honja; 2017) героиня Ким Мин Хи находится в Гамбурге, ожидая – впрочем, без особой надежды, – что туда же приедет ее корейский любовник. Пока же она видится со своей корейской подругой, переехавшей в Германию, бродит с ней по городу, заходит в гости к малознакомой паре, приезжает вместе с ними на пустынный северный пляж и там отбивается от этой компании. На дальнем финальном плане мы видим, как ее уволакивает на себе какой-то мужик, – может быть, кореец-незнакомец, нелепо преследовавший и смешивший подруг еще в парке, а может быть, так материализовался любовник, которого ожидали.

Вторая часть происходит в Корее: героиня – становится ясно, что она актриса, – приезжает в прибрежный город посмотреть на море зимой и встретиться с друзьями-коллегами, с которыми была тут на съемках у женатого режиссера. С ним у нее случился роман – инцидент, все еще обсуждаемый и осуждаемый в местной тусовке.

Два континуума соединяются через закадровую музыку и крупный план героини, сидящей в кино: можно предположить, что гамбургская часть была лишь фрагментом фильма с ее участием, который она теперь смотрит у себя на родине. Разграничительной линии между ними нет. Неизвестно, сколько сюжетного времени разделяет Гамбург и Корею и в каких хронологических отношениях они находятся. Их объединяет лишь образ Ким Мин Хи, окликающий ее персонажей из других картин

«Женщина, которая убежала»

Хон Сан Су (как предшествующих, так и последующих – сама хронология его фильмов будто тоже нелинейна).

Это образ ускользающий и в глазах других даже фантомный. «Я не могу контролировать свою судьбу и точно не играю в ней главную роль», – говорит Ким Мин Хи в «Следующем дне». Она «кожей лица» играет человека, который не может надолго или полностью зацепиться за реальность и всякий раз соскальзывает с нее, исчезая из поля зрения – друзей, любовников, коллег. В этом смысле название «Женщина, которая убежала» имеет дополнительный смысл, а усиленное повторение слов о муже, с которым героиня никогда не расставалась, будто призвано закрепить ее присутствие в мире, вписать ее в мир. Может быть, никакого мужа и нет вовсе, а бегство продолжается из-за этой незакрепленности и собственного одиночества.

«Что такое реальность?» – задает она вопрос литературному критику и издателю – своему шефу – в «Следующем дне». Реальность не имеет никакого отношения к тому, что можно описать словами, не совпадает с ними, не отражается в языке – очень бедном, убежден книжный деятель, что, видимо, и позволяет ему бесконечно врать себе и окружающим и верить собственному вранью.

Получается, реальность – а в разговорном кино Хон Сан Су она прежде всего относится к коммуникации и любовной речи – устроена по законам лжи (точнее, иллюзии), а тот, кто не лжет и этой иллюзии сопротивляется, оказывается лишним в мире, отторгается им. Именно этот сюжет ненавязчиво проблескивает за легковесными, внешне непритязательными конструкциями его фильмов. И приблизительно эту драму едва уловимо играет Ким Мин Хи.

Ее героиня всегда немного оставлена и забыта. Она чрезмерно принципиальна и открыта, чтобы не быть отвергнутой другими. Или чтобы принять взаимный обман как правило общественной

и любовной игры. Критик-изменщик из «Следующего дня» сначала втягивает ее в позорную передрягу со своей женой и любовницей, а потом, когда она навещает его издательство спустя месяц или два после увольнения, и вовсе не может ее вспомнить. Хон Сан Су неслышно, но совершенно пронзительно раскрывает это через повторение вопросов о ее родителях, смерти близких, семейном положении, которые герой уже задавал ей при первой встрече на том же диване и на которые она уже честно отвечала.

Если угодно, она – печальная девушка с золотым сердцем, уже привыкшая к тому, что оно всегда будет разбитым, и тем не менее продолжающая тихо проверять – просвечивать, простукивать – реальность на предмет иллюзорности. В этом деле она уже научилась не разочаровываться и уже сама – после того, как мир в очередной раз не выдерживает, сыплется, предстает как фикция – отходит в сторону. Убегает в литературу («Следующий день») или в кино («Прямо сейчас, а не после», «Ночью на пляже одна», «Женщина, которая убежала»). В этом смысле искусство – почти все герои Хон Сан Су являются людьми творческих профессий (писатели, художники, актеры, режиссеры) – оказывается у него единственной панацеей от коварства жизни и любви. Не мнимой иллюзией, которая не притворяется ничем реальным и на которую можно опереться.

В разных историях Хон Сан Су героиня Ким Мин Хи часто оказывается в пустом кинотеатре. В «Женщине, которая убежала» она приходит туда дважды – сначала просто посмотреть кино, а потом укрывается в зале – на том же фильме – после неловкой встречи со своим бывшим – нынешним мужем ее давней подруги. Та только что сетовала, что он работает телеведущим и изо дня в день с одним и тем же лицом повторяет перед камерой одно и то же. «Разве там еще есть место искренности? И как я могу доверять такому человеку?» – вопрошает она, а Хон Сан Су тем самым подтрунивает над собственной тягой к повторениям.

На экране маленького кинотеатра как будто тоже повторяется один и тот же кадр: черно-белый морской пейзаж (с приливом/отливом), словно поставленный на рипит или же бесконечно долгий. Хон Сан Су фактически не только повторяет кадр из другого своего фильма («Ночью на пляже одна»), не только намекает на непрерывную длительность своего кино, но и удостоверяет его не магическую и роковую – в трагическом смысле – неизменность: в конце концов, все эти повторы действительно рассеивают магию момента как запечатленного времени. Эта неизменность по-чеховски саднящая и жестокая, но все же она отрезвляет и несколько окрыляет – даже после литров саке и сочжу. ◆

Антон Долин

ТСС!

«Дни»
Rizi
Автор сценария, режиссер Цай Минлян
Оператор Чан Чжунъюань
В ролях: Ли Каншэн, Анон Хонхынсай
Тайвань
2020

С колосников опускается крошечный графин, к которому прикреплена огромная этикетка с надписью ВОДА. Метрах в трех от земли он повисает в воздухе.
Человек сидит в раздумье.
Свист сверху.
Человек поднимает голову, замечает графин, немного подумав, встает и подходит к тому месту, где висит этот сосуд, безуспешно пытается дотянуться до него, отходит в сторону, задумывается.

Сэмюэл Беккет. «Действие без слов I»

Молчание – знак несогласия.

Цай Минлян, поэт сумерек и закрытых пространств, начинает свой новый фильм (и первый за семь лет, который можно с полным правом назвать фильмом) скупой ремаркой на ослепительно-белом фоне: субтитров не будет, и это нарочно. Тихий вызов публике, с которой режиссер играет в свои странные игры с первых картин, принесших ему славу пророка «медленного кино».

Речь в «Днях» звучит, но она не важна и не переводится. Европейский зритель, возможно, и не сразу уловит, что языки разные, ведь один из двух героев фильма живет на Тайване, а второй в Таиланде. Впрочем, их тоже часто путают.

Услышать это можно, только если очень внимательно слушать. Ничуть не проще уловить движение на открывающем кадре, который кажется бесконечным. Кан, герой Ли Каншэна, постоянного актера-соратника-соавтора-музы Цая, сидит на стуле у окна, через которое его снимает камера, и смотрит куда-то мимо нас. Увидеть то, что видит он, – значит, всмотреться в отражение, вслушаться в шум ветра, заметить колышущиеся ветви, оценить и преграду между нами и персонажем (стекло),

и почти абсолютную прозрачность этой преграды. На столе перед ним стакан воды; он отчасти полон или частично пуст? И в самом ли деле прозрачен, раз мы видим эту воду?

Так же прозрачен и невидим кинематограф Цая, в своем одиннадцатом полнометражном игровом фильме оставшегося верным самому себе, но доведшего свой узнаваемый стиль до такого предела, что впору говорить об обнулении.

Прежде еще можно было гадать. Он испытывает наше терпение? Издевается? Шутит? Замедляет действие, отключает речь, замораживает нарратив, выстраивая иной метод коммуникации со зрителем? В «Днях» стало окончательно – и навсегда – ясно: Цай Минлян не упражняется, он видит, живет и дышит в этом ритме. Для смотрящего его кинематограф – особенный тренинг, гимнастика мысли и зрения. Обнуление ожиданий.

ЦАЙ МИНЛЯН. Фильм называется «Дни», белизна — цвет дня. Но белизна — это и пустота, которую необходимо чем-то заполнить. Обычно я начинал свои фильмы с черного фона, а теперь хотел, чтобы публика почувствовала: дни еще чисты и пусты, на этом фоне можно написать что угодно. Прошлое как будто стерто — мы не знаем, существовало ли оно на самом деле. Но не понимаем и того, что принесет будущее, состоится ли завтрашний день?

Все, без исключения, фильмы Цай Минляна – об одиночестве. Но ни один не говорит о нем так, как «Дни». Обычно режиссер выстраивал контекст, чтобы подчеркнуть отделенность героя от окружающего мира: исторический или фантастический, географический или социальный. В «Днях» мы знаем о них еще меньше, чем обычно.

Кан, вероятно, обеспеченный человек. Судя по всему, он живет в собственном доме, достаточно роскошном по любым меркам, да еще и один. Когда мы видим его в отеле, то звездность гостиницы тоже кажется достаточно высокой.

Второй актер фильма – дебютант, хотя на самом деле не актер, а тот самый, кого он играет, – Анон (в имени непрошено звучит анонимность, Цай называет его Нон, и здесь уже слышится отрицание) Хонхынсай, мигрант из Лаоса. У его героя довольно скудное жилище, пищу он готовит себе сам, видимо, по домашним деревенским рецептам. Он торгует вечерами на вещевом рынке, подрабатывает массажистом, заодно оказывая эротические услуги.

Или не оказывая. Возможно, их встреча с Каном в комнате отеля планировалась как обычный сеанс массажа, а потом переросла в нечто большее. Ради щедрых чаевых? По чистой симпатии? Из-за того самого одиночества, которое требует от двух зависших в пространстве тел однажды встретиться и соприкоснуться? Мы не знаем. Нам и не положено. Целомудрие и чистота чувств – закон эротизма в кинематографе Цая, где каких только извращений не бывало, от инцеста до секса с арбузами.

Неподвижность рутинных ситуаций в жизнях Нона и Кана, которых даже в исчезающе-аскетичной драматургии «Дней» разделяет

тысяча преград, от происхождения до места проживания, от социального положения до возраста (между актерами, а значит, и персонажами, разница в двадцать четыре года), необходима для того, чтобы их знакомство и прикосновение друг к другу стали Событием с большой буквы. Очищение пространства и нарративной структуры служит той же цели. Статичная камера впервые приходит в движение, когда Кан выходит на улицу и идет по ней (навстречу Нону, о чем он еще не знает). Если суммировать это в паре слов, то «Дни» – кино о встрече.

…А потом, разумеется, о расставании. Не случайно же они так называются. Встреча единична. Дни бесконечны и похожи друг на друга. Здесь нет места/времени ни для хэппи энда, ни для драматичной разлуки. Некоторые события не могут длиться, в отличие от других (всех остальных). Медленно, чтобы мы успели это осознать, покидающий Нона Кан идет по ночному шоссе – обычно по шоссе ездят, но не у Цая, – выходя из полутьмы и затем в полутьму входя. Исчезая.

В следующем кадре Кан спит. Долго, без движения. И просыпается. Он вновь неподвижен, будто хочет продлить сновидение или хотя бы его запомнить. Мы не могли видеть того, что ему снилось. Стоп. Или, возможно, именно его мы и видели?

ЦАЙ МИНЛЯН. Одиночество — базисный элемент нашей жизни. Мы всегда ищем, чем компенсировать свое одиночество. В моем фильме два персонажа, и оба одиноки. Кан ищет доктора, поскольку испытывает недомогание, но это нечто большее, чем физическая боль. Нон — рабочий из Лаоса, живущий в Таиланде, и он одинок, как любой чужестранец, хотя у него и есть знакомые… в любом случае с большинством проблем ему приходится справляться в одиночестве. Я сам родился в Малайзии, для меня тема иммигрантов очень важна — я ей посвящаю уже не первый фильм. Рабочие из других стран — Непала, Лаоса, Индонезии — всегда привлекают мое внимание, а с Ноном я по-настоящему подружился. Именно тогда осознал, что они живут в клетках, двигаясь от одной клетки к другой, долго зарабатывая деньги и стремительно их тратя. И решил показать это в «Днях».

В сцене пробуждения Кана за кадром внезапно слышится кашель. Странная, будто лишняя подробность. Кто кашляет? Он все-таки делит с кем-то квартиру? Это родственник, жена, любовник или любовница, помощница по хозяйству, сосед за стеной? Еще один вопрос без ответа.

Кашель на Берлинале-2020, вообще-то нормальный для февральского зябкого сезона, слышался в зале часто, в особенности на молчаливых фильмах, и внимание на него обращали больше обычного. Эпидемия коронавируса только набирала силу. Германия пока считалась зоной безопасной. Но фестиваль – место встречи, на гостей из Азии поглядывали с опаской. Кто его знает, почему он кашляет.

Цай начал снимать «Дни» сразу после «Бродячих псов», в далеком 2014-м. Ли Каншэн почувствовал странное недомогание, которое никак не удавалось вылечить. Ни западная, ни восточная медицина не помогали. Цай документировал ход болезни, его камера всматривалась

«Дни», режиссер Цай Минлян

в лицо, неуловимо менявшееся под воздействием боли. Это документальный элемент «Дней». Но и метафизический тоже.

Не чуждый научной фантастике (вспоминаются «Дыра» и «Капризное облако») режиссер заразил своего персонажа таинственным вирусом. Вакцины нет, болезнь не изучена. Она мучительна, но не фатальна. Кан подносит руку к виску, прикасается к голове, будто хочет застрелиться – или будто держит в руке мобильный, безуспешно пытаясь кому-то дозвониться. Он идет к врачу. Сцена сеанса иглоукалывания сюрреалистична, хотя, очевидно, не постановочна. Докторам (их несколько) не удается совладать с недугом. Его следы исчезают лишь после сеанса массажа. Возможно, объяснение в уникальных способностях массажиста. Но во вселенной Цая дело точно не в этом.

Как зараженный, Кан фатально одинок. К нему не подходят, с ним не разговаривают. Предельно близкий человеческий контакт – медленное и чувственное соединение двух обнаженных тел – лечит от вируса. (Гомо)эротическая сцена в отеле оказывается одновременно чем-то меньшим и чем-то большим.

Нон лечит, но и сам тоже излечивается при помощи этого массажа. Его рутинная, повторяющаяся, скучная и неизменно одинокая жизнь замкнута в мобильную тюрьму. Оператор Чан Чжунъюань снимает Нона через решетки раз за разом, будь то домашний храм или квартира, где тот готовит себе обед; даже входя в общественный туалет, тот оказывается за решетчатым турникетом. Он выходит в пространство свободы лишь вдвоем с Каном. Без цели они идут по улице Бангкока, и документальное время внезапно совершает скачок (нормальный для любого другого фильма, но необычный у Цая), внезапно, через спрятанную склейку, усаживая их за столик уличного кафе. И Нон, раб своего скромного бюджета и заложник собственных кулинарных способностей, ест какую-то лапшу, не думая о ее цене.

«Дни»

Мы видим их с другой стороны дороги, но не слышим и даже не можем рассмотреть, разговаривают ли они или едят молча. В любом случае это не наше дело: режиссер, только что одаривший зрителей интимной сценой из жизни персонажей, теперь блюдет их privacy.

ЦАЙ МИНЛЯН. Я смотрел «Дни» вместе со зрителями на премьере в Берлине, и на сцене массажа мне пришла в голову одна мысль. Если войти в ритм моего фильма, то он будет для тебя чем-то наподобие сеанса массажа. Тебе будет комфортно, приятно, и ты перестанешь куда-то торопиться. Сеанс должен занимать столько времени, сколько понадобится.

При всей гипертрофированной кинематографичности фильмов Цая в них немало от условного театра абсурда – того же Беккета. Череда действий, логичных и объяснимых для того, кто их совершает, и загадочных или бессмысленных для наблюдателя. И никаких поясняющих ремарок. Или, точнее (вне диалога), одна сплошная ремарка.

А, одетый в рубашку, выползает на четвереньках из мешка, замирает, предается грезам, складывает ладони, молится, грезит, поднимается, грезит, вынимает из кармана рубашки маленький пузырек с таблетками, грезит, проглатывает одну таблетку, убирает пузырек, подходит к кучке одежды, грезит, одевается, грезит, вынимает из кармана куртки большую обгрызенную морковку, откусывает от нее, коротко жует, сплевывает с отвращением, убирает морковку, грезит, подбирает оба мешка и несет их, шатаясь от тяжести, к центру платформы, там ставит их, грезит, раздевается (остается в рубашке), швыряет одежду в беспорядке на пол, грезит, снова вынимает пузырек, проглатывает еще одну таблетку, грезит, встает на колени, молится, забирается на четвереньках в мешок и замирает.

Сэмюэл Беккет. «Действие без слов II»

Первый зритель вышел с первого сеанса «Дней» примерно через три минуты после начала, не выдержав первого статичного кадра. Этот образ, вводящий публику в фильм, – своеобразный тест: он лишь кажется нескончаемым, на самом деле его длина – четыре с половиной минуты. Когда вскоре после этого мы видим Нона, готовящего свой обед, этот процесс затянется на добрые минут пятнадцать; одно только раздувание углей и закипание воды – строго пять с половиной минут.

Это ли не высшая степень реализма «медленного кино»? В свое время в фильмах Киры Муратовой с невероятной точностью повторенная уличная, подслушанная речь вызывала у зрителя протест («Так не говорят!» – утверждал он, имея в виду, конечно, что так не говорят в кино); теперь знакомые любому простейшие процессы – человек принимает душ, готовит или поглощает пищу, просто идет по улице – у Цая обретают иной вес, вынуждают обратить на себя внимание, возвращаются в дистиллированное пространство кинематографа. Когда массаж продолжается бесконечные двадцать минут – разделенные на два плана, «медицинский» и «эротический», – мы буквально видим вхождение простого физического действия в иной эмоциональный регистр, будто сгущение в воздухе фильма невидимого и невербализуемого ощущения.

В каком-то смысле «Дни» – самый будничный да и просто самый реалистичный фильм Цая. А возможно, первый реалистический в его карьере, где без магии или фантастики обходилось крайне редко. Задача здесь, однако, сложнее. Волшебство конденсируется из течения будней, когда ты наводишь на них увеличительное стекло (на самом деле камеру). Так привычное слово, будучи повторенным много-много раз, внезапно выскакивает из собственной семантики и начинает казаться таинственным заклинанием. Только Цай добивается того же эффекта, вовсе не прибегая к словам.

ЦАЙ МИНЛЯН. Не уверен, что это игровой фильм, — уж слишком много в нем документальных элементов. Я неторопливо снимал эти сцены на протяжении многих лет, не будучи уверенным в том, зачем это делаю. Первые кадры были сняты, кажется, шесть лет назад… Если они что-то и выражали, то лишь какой-то фрагмент реальности. Вообще мне кажется, что надо быть крайне осторожным, отделяя игровое кино от неигрового. И тем более в определении жанров. Эти дефиниции делают кино беднее. По-настоящему важен лишь автор.

Один из недавних фильмов, которые я делал с Ли Каншэном, назывался «Идущий» и был на самом деле документальным, но никто из критиков и зрителей так его не воспринял. Да это и не важно. На Тайване я показывал картину «Бродячие псы» не в кинотеатре, а в музее современного искусства. Когда это случилось, многие проблемы были решены: зрители перестали жаловаться, что мои фильмы слишком медленные и бессодержательные! Публику, конечно, надо тренировать, в Азии она слишком привыкла к сугубо развлекательным зрелищам… Но знаете, что интересно? Я показываю свои фильмы в музеях, а мой

видеоарт — в кинотеатрах. Это не имеет значения, важен, как я говорил, лишь автор. В целом же я традиционалист, мне не хочется, чтобы мои фильмы жили на стриминговых платформах. Наоборот, моя цель — сделать все, чтобы зрители вернулись в кинотеатры и смотрели кино на большом экране.

В самой середине «Дней» возникает поразительный кадр, воздействие которого трудно объяснить. Он продолжается всего две минуты и все равно кажется необъяснимо длинным (при этом хочется длить его еще). Это фасад здания то ли в сумерках, то ли ранним утром. Окна-зеркала и отражают оставшийся за кадром внешний мир, и показывают то, что скрыто за ними. Отражается, к примеру, дерево, отсылая к открывающему кадру с Каном у окна. А за окном, когда невольно всматриваешься в неподвижность старого заброшенного дома, обнаруживается кот. Вдруг он начинает двигаться, проходя из помещения в помещение, и мы следим за его траекторией, будто не знающей преград. Никакого сюжетного (хотя вряд ли здесь вообще имеет смысл говорить о сюжете) смысла у этой сцены нет.

Документальность «Дней» обманчива, призрачна. Эффект единства экранного действия достигается при помощи минимализма средств. На самом деле разные эпизоды разнесены во времени: некоторые снимались шесть лет назад, другие – в прошлом году. И тем более в пространстве: следя за одиноким бытием Кана и Нона, мы поначалу понятия не имеем, что они живут в разных городах и странах. Многие зрители, посмотревшие фильм, ухитрились этого не заметить вовсе. Кинематографическая магия работает в полную силу, уничтожая любые дистанции.

Этот механизм функционирует и на уровне деталей. Кан сидит и смотрит на дождь, в стакане рядом с ним вода. И тут же Нон зажигает свечку у алтаря маленького храма, на бетонном полу подтеки воды, будто от того самого, только что закончившегося дождя. Угли в жаровне Нона отзываются пеплом от горящих благовоний на сеансе акупунктуры Кана. Бездомный кот из здания в Бангкоке вдруг обнаруживается в переулке, по которому идет Кан. А нетронутую воду из стакана в доме он предложит разделить с собой Нону, когда они увидятся в гостиничном номере. И так далее. Встреча двух героев абсолютно случайна – и предопределена, фактически неизбежна.

ЦАЙ МИНЛЯН. Я всегда любил старые дома. Ищу их в каждом городе, куда приезжаю. Это конкретное здание я отыскал в Старом Бангкоке. Оно сразу привлекло мое внимание. Оказалось, это бывший универмаг, который давным-давно разорился и закрылся. Когда я увидел фасад и разбитые стеклянные окна, в которых отражался свет, меня это сразу поразило. Мы даже сняли кадр, в котором Нон проходит мимо здания, но он не вошел в окончательный монтаж. А тот кадр, который вошел, мы снимали сорок минут… Нам повезло застать внутри бродячего кота. Спасибо тебе, кот! Должен сказать, что я вообще человек очень удачливый. И люди, и животные играют у меня именно так, как

«Дни»

нужно, выражая мои идеи. Я подчиняю процесс концепции ожидания. Мне нравится смотреть в объектив камеры и ждать момента, когда что-то случится. Иногда это странный звук. Или луч света — именно такой, как я хотел. Главное — терпеливо ждать и дождаться.

Думаю, и моя встреча с Ли Каншэном — нечто вроде дара судьбы. Я всю жизнь снимаю одного человека, и это, по идее, ограничивает мои возможности, но, снимая его, я нахожу саму суть кинематографа в его лице, которое меняется с годами. Его меняет возраст, его меняют чувства… возможно, боль. И мне кажется, что, видя это, я улавливаю что-то самое важное. Во всяком случае для меня эти образы многократно ценнее того, что я мог бы сделать, если бы снимал обычные фильмы и был бы участником индустриального кинопроцесса.

Человек и человеческое интересует Цая больше всего. Его следовало бы назвать гуманистом, если бы значение слова не стало стираться давным-давно. Но это не значит, что его картины лишены рефлексии о кинематографе как форме высказывания. «Дни», которые (казалось бы) выходят за границы любых кинематографических конвенций, можно рассматривать и как фильм о кино.

В нем есть необычная, не проясненная сцена, которая содержит своеобразную эссенцию кинематографа. Один из персонажей, увиденный издалека, выходит из дома и выпускает карпа в какой-то пластиковый резервуар. Потом зачем-то снимает его на мобильный телефон. И случается необъяснимое чудо: запечатленная рыба материализуется в водоеме поблизости – будто бы сняв ее, человек смог передать ее образ зрителю, показать невидимое (резервуар для нас непроницаем). А может, даже вернуть жизнь рыбе, которая была съедена Ноном во время той самой первой трапезы.

Последняя сцена в картине – вновь одинокий Нон, сидящий и ждущий чего-то или кого-то, как привык ждать сам Цай, посреди улицы

«Дни»

Бангкока. Он сидит на фоне витрины закрытого магазина, и этот светлый прямоугольник очень напоминает погасший киноэкран. Будто герой фильма вышел за его пределы, шагнул в реальность и растерянно ждет, когда она заговорит с ним. С ним лишь коробочка, из которой звучит смутно знакомая мелодия.

Многие фильмы Цая музыкальны, в «Дыре» и «Капризном облаке» даже есть элементы мюзикла – вставных вокально-танцевальных дивертисментов. В молчаливой белизне «Дней» слышится лишь одна мелодия. После деловитой расплаты за массаж Кан дарит Нону маленький артефакт: музыкальную шкатулку. В типичном ритме фильмов Цая – то есть задумчиво-медленно – она играет мотив, в котором мы не сразу узнаем тему из «Огней большого города» Чарли Чаплина. Это единственная кинематографическая цитата в фильме, своей откровенностью и наивной прямолинейностью моментально выводящая Цая за пределы интеллектуального гетто «кино не для всех». Ведь и он, и его бесприютные герои – прямые наследники чаплинского бродяги, упрямо верящие в чудо и знающие, что даже в прагматичную эпоху talkies можно попробовать избавить фильм от слов и сохранить тлеющие угли почти выветрившейся веры в счастье.

ЦАЙ МИНЛЯН. Язык очень важен для кинематографа. Но не думаю, что он необходим. Люди должны видеть мои фильмы, испытывать какие-то чувства и потом выносить суждения. Язык — слишком сильное оружие, чтобы каждый раз его использовать. При этом картина отнюдь не беззвучна: в ней есть и диалоги, просто не переведенные, и постоянно слышен звуковой фон. Однако главное вы не слышите, а именно видите и ощущаете. Один журналист написал, что был парализован моим фильмом, что он не мог пошевелиться. К этому я и стремлюсь — образы должны завораживать.

Схожим образом действует и музыка, в «Днях» это мелодия из «Огней большого города» Чаплина. Мои фильмы — о моей жизни. О том, что я люблю, что доставляет мне удовольствие. Я очень люблю фильмы Чаплина, как все мы, и особенно музыку, эти старые мелодии. Эту конкретную тему я использую уже во второй раз — впервые она звучала в картине «Не хочу спать один». Мой продюсер, зная об этом, привез мне музыкальную шкатулку с этой музыкой из Амстердама, очень меня этим порадовав. Через год я подарил ее Нону. А потом мы снимали «Дни», и во время сцены в отеле я вдруг сообразил, что мне необходим реквизит — чтобы Кан не просто заплатил Нону за сеанс, чтобы он подарил ему что-то более значительное и ощутимое, чем честно заработанные деньги. И Нон принес эту шкатулку! Она идеально подошла.

Когда несколько лет назад с аукциона продавались рукописи Беккета, на их полях обнаружились нарисованные писателем силуэты Чарли Чаплина. В единственном созданном им фильме «Фильм» Беккет мечтал снимать именно Чаплина, но тот не откликнулся на приглашение – возможно, оно так до него и не дошло. Как известно, подобно «Огням большого города», «Фильм» был снят уже в эпоху звукового кино, но был немым. В сценарии Беккета значилась единственная реплика, призывающая к молчанию: «Тсс!»

…Долгая пауза, голова опущена. Наконец, так и не подняв головы, поворачивается к сумке, вынимает какую-то дребедень, запихивает ее обратно, засовывает руку поглубже, чуть погодя извлекает музыкальную шкатулку, заводит, запускает, держа ее обеими руками, нависает над ней, чуть спустя поворачивается к залу, выпрямляется и слушает музыку, уже прижимая шкатулку обеими руками к груди.
Шкатулка наигрывает дуэт из «Веселой вдовы»: «И люби и люби меня крепче». Лицо ее постепенно расплывается от счастья. Она раскачивается в такт. Музыка обрывается. Вилли хрипло, без слов, выводит несколько тактов того же мотива, что наигрывала музыкальная шкатулка. Она вне себя от счастья. Откладывает шкатулку.

Сэмюэл Беккет. «Счастливые дни»

Вероника Хлебникова

ПРОКЛЯТИЕ БЕШЕНОЙ КАПЧИ

Не бойтесь счастья, его не существует.
Из Мишеля Уэльбека

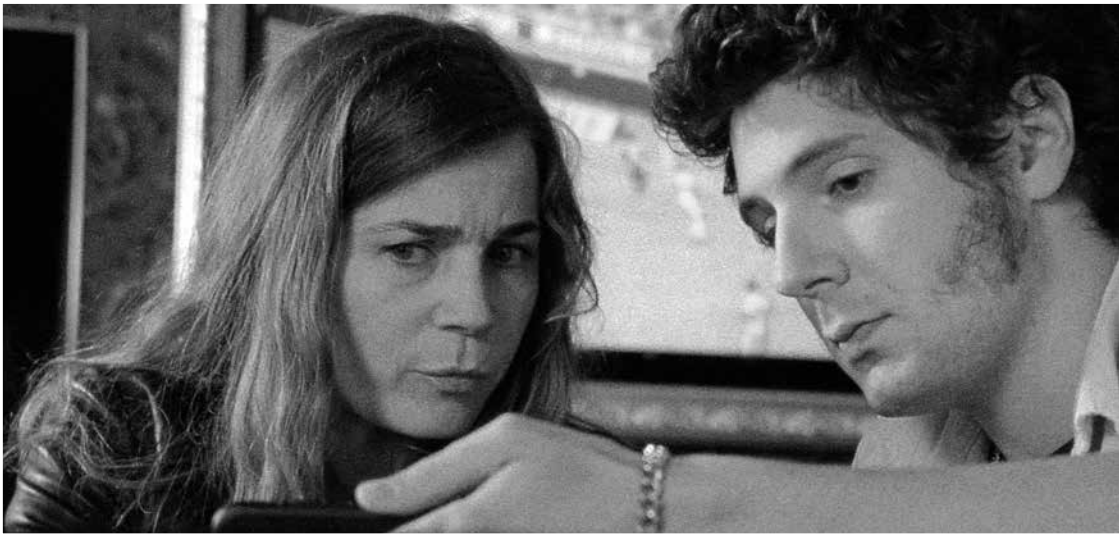
«Удалить историю»
Effacer l'historique
Авторы сценария, режиссеры
Бенуа Делепин, Гюстав Керверн
Оператор Хью Пулен
Художники Мэдфил, Агнес Ноден
В ролях: Дэнис О'Хэр, Венсан Лакост, Бенуа Пульворд, Корин Масьеро, Иоланда Моро, Дени Подалидес, Мишель Уэльбек, Були Ланнерс, Бланш Гарден, Жакки Берруайе и другие
Canal+, Ciné +, Cinécap, Cofinova, France 3 Cinéma, Identical Pictures, Les Films du Worso, No Money Productions, Pictanovo, Scope Pictures
Франция – Бельгия
2020

Кто однажды прорывался онлайн сквозь картинки с пожарным гидрантом, светофором и зеброй в личный кабинет, укрепленный виртуальной броней, тот поймет героев нового фильма Бенуа Делепина и Гюстава Керверна. С ними легко быть заодно, как с Дон Кихотом. Тонкая грань, отделяющая идиота от супергероя, в их случае совершенно незаметна, как и галльский здравый смысл. Это буквально сказочные олухи, их нелепость бризантна и разносит фильм вдребезги – на гэги, соль которых в спайке технического прогресса и биологического несовершенства. Делепин и Керверн находят жанр, достойный эпической нескладности их героев, – сказку.

Нормы поведения, быта и мировоззрения диктуют оптимизм и позитив, в то время как проще свести счеты с жизнью, приравненной к функции потребления. С недавних пор у Делепина и Керверна этим занят с переменным успехом «Бодлер супермаркетов» Мишель Уэльбек, ставший едва ли не третьим в режиссерском дуэте. Хотя Делепин и Керверн очарованы Уэльбеком и, по словам одного из них, готовы взять его на ручки, в их вселенной никто не страдает от утраченного вкуса к жизни, кроме самого Уэльбека. Его камео в «Удалить историю» – очередная кроткая подготовка фирменного уэльбековского суицида. В фильме Делепина и Керверна «Почти смертельный опыт» (Near Death Experience; 2014) она стала полновесным сюжетом. В «Серотонине» Уэльбек пишет о социальной системе, призванной истреблять: «С административной точки зрения невозможно практически все, административные службы видят свою задачу

в максимальном сокращении жизненных возможностей человека». Невозможность решительно «всего» на новом этапе, в век дигитального господства, и будут преодолевать идиоты Делепина и Керверна, становясь при этом лучезарнее и воздушнее.

Персонажам их давнего фильма «Луиза/Мишель» (Louise-Michel; 2008) приходилось противостоять суровой постиндустриальной формации, и выглядели они соответственно. Даже мир-как-супермаркет требовал от героев определенной брутальности. В «Последнем мамонте Франции» (Mammuth; 2010) мясник (Жерар Депардье) грозно следовал на ископаемом драндулете долиной гротескных теней. Фарсовый сюжет народного гнева или битвы за пенсию опирался



«Удалить историю», режиссеры Бенуа Делепин, Гюстав Керверн

на плечи громил и женщин с бородой, интересы рабочего класса представляли люмпены. В таком трагикомическом решении был действенный анархизм, крушивший и правых, и левых. Делепин и Керверн издавна соединяют идиотизм и идеологию в некрепком похмельном сне. В «Удалить историю» комический сон разума и недремлющий искусственный интеллект создают предельно условное, фантастическое поле битвы. Хмурое насилие и добро с кулаками мало применимы к цифровому гнету. Облако не вздуешь, пиксель не нагнешь. Рабочий класс и борьба с капитализмом стали историей, и в «Удалить историю» действуют вполне гипюровые обыватели пригорода. Они горячатся и кипят, как кастрюльки с манной кашей, их не берет депрессия, а социальное либидо не угасает. Напротив, боевое братство «желтых жилетов» становится началом дружбы трех героев. Воплощенная солидарность, они даже в негодовании одновременно достигают точки кипения, по-французски звучащей более фривольно. Мари (Бланш Гарден), Бертран (Дени Подалидес) и Кристина (Корин Масьеро) загнаны в угол злыми чарами GAFA (Google, Apple, Facebook и Amazon),

превращенного дуэтом иконоборцев в карикатурный Alimazon, в результате, видимо, скрещения с AliExpress. Они готовы конвертировать доброе сердце, храбрость, ум и полцарства в придачу из прежних басен в лайки, шеры, рейтинговые звезды и конфиденциальность личной информации. Делепин и Керверн посылают их к хакеру по прозвищу Бог и бросают на мельницы мелких подвигов. Анархизм больше не ограничивается борьбой с капитализмом, мегакорпорациями и директором сумасшедшего дома, а входит в базовый комплект сказочных героев. Попытки «удалить историю», стряхнуть куки, отрясти с душ ветхий кэш, обнулиться упоминает Геродот и демонстрирует Старший Кранах в «Источнике молодости». Панацея не интеллектуалы-писатели-самоубийцы, а неисправимые идиоты, сбой, встроенный в систему, чтобы ей накрыться медным тазом со всей ее сотовой связью, удаленным доступом и службами доставки, – ничто не вечно под луной. Делепин и Керверн расширяют сказочное пространство борьбы веселого абсурда с унылым в космос, высаживая на Луне птицу Додо.

В этой сказке десятки узнаваемых ситуаций, когда волшебные помощники оказываются зловредными лярвами. Гаджеты в руках людей – еще один способ глумиться над другими людьми, хотя бы посредством универсальной формулы «Ваш звонок очень важен для нас». Если прежде человека сводили с ума километры перекрученных проводов, то теперь это истерические комбинации знаков. Мари хранит пароли в надежном месте и, поскольку полагаться на собственный мозг было бы самонадеянно, это холодильник. Делепин и Керверн создали хрупких персонажей, по старинке живущих так, будто имеют право чувствовать что-то кроме вибросигнала, и одушевили неживое. Бертран влюбляется в голос сейлз-агента, Миранды, продающей веранды. Эксплуатация приняла новую форму, освоила новые инструменты подавления и унижения, эксплуатируя не труд, а потребление и досуг, не рабочую силу, а людские слабости. Самый гуманный предмет во всей этой луддитской истории – автоматический переводчик, электронная лошадь просвещения. После очередной бурной ночи Мари бродит по незнакомому дому, восстанавливая события по разбросанным уликам: форма медсестры, наручники, хлыст, огурец; и маленький помощник проникновенно вторит ее горестному изумлению, понятному на всех языках: о ла-ла… о ла-ла…

Здесь много автобиографического. Гюстав Керверн, родившийся на Маврикии, отправляет туда Бертрана искать злосчастный сервер и любовь из телефонной трубки. Он одаряет Кристину тяжелой формой сериальной зависимости, будучи поклонником сериалов, включая «Во все тяжкие». Если бы не эти детали, фильм мог бы стать комедией абстракций. Заглядывая в жадную пасть цивилизации, Делепин и Керверн показывают ей язык. Иногда они выступают немножко как Мел Брукс, нарезая короткие юморески, и достигают высот лапидарного визуального анекдота. Иногда – как социальные фантасты. Правда, их утопия воплощается самым прискорбным транзитом – через жопу.

Виктор Пелевин в одном из старинных текстов задавал вопрос: «В чьей собственности находится сознание человека в условиях рыночных отношений? Может быть, есть смысл создать союз граждан, принудительно подвергнутых PR-воздействиям?» Делепин и Керверн создают союз граждан, принудительно подвергнутых цифровым воздействиям. Одноклассники травят дочку Бертрана, и он бессилен перед кибербуллингом, как и перед банковскими кредитами. Кристину в ее походе ведет позорная звезда – единственная в ее профессиональном рейтинге вип-водителя. Сын Мари в любой момент может увидеть вирусное видео с мамой, которой повезло вступить, накидавшись до беспамятства, в половую связь с шантажистом, и еще неизвестно, что предосудительнее – акт порока или ее костюм. Мари не учится на ошибках, наступает на те же грабли; именно это и вознаграждается: результат приносят только старомодные баги, безрассудно глядящие в фичи. Керверн способен всерьез сокрушаться в интервью: «Мы стали менее глупы, чем раньше», и в фильме Мари доблестно восполняет количество глупости, которую утрачивает мир.

На юбилейном Берлинале фильм Делепина и Керверна получил «Серебряного медведя», осторожно заменившего престижный приз имени Альфреда Бауэра, прежде вручавшийся за новаторство. Но Делепин и Керверн как раз отчаянно старомодны. Их комедии восходят к почтенной традиции анархического смеха, никогда не переходящего убийственную грань нигилизма. Смеховой либертинаж Charlie Hebdo чужд им, равно как и булавочные уколы зонтиком традиционной французской комедии, хотя их дух беспорядка сродни Франсуа Каванна. Но еще больше – Бертрану Блие, самому элегантному из анархистов. Из комиков прошлого им был бы впору Фернандель – в силу громоздкого очарования, присущего их собственным шуткам. В их иронии нет ни кислой отрыжки, ни яда. Наверное, это как-то связано с великодушием авторов, неизменно находящих странные, но действенные способы утешения, включая «коммьюникейшн тьюб», пригодившейся когда-то в сумрачной соловьевской «Ассе» Бананану с Аликой. У пластичной вселенной Делепина и Керверна есть свойство расширяться и высвобождать достаточное пространство сопротивления и воображения, чтобы в каждом новом фильме раздуть тлеющие угли любви и анархии. ◆

Зинаида Пронченко

НА ДНЕ

«Ундина»
Undine
Автор сценария, режиссер
Кристиан Петцольд
Оператор Ганс Фромм
Художник Мерлин Ортнер
В ролях: Паула Бер, Франц Роговски, Марьям Заре, Якоб Маченц, Анне Ратте-Полле, Рафаель Стаховяк, Хосе Баррош, Юлиа Франц Рихтер, Глория Эндрис ди Оливейра, Энно Требс
arte, arte France Cinéma, Les Films du Losange, Schramm Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
Германия – Франция
2020

Ундина Вибер (Паула Бер) работает гидом в краеведческом музее и каждый день проводит взвешенные, лаконичные экскурсии, объясняя туристам, скучающим берлинцам или группам чиновников по обмену, что не сразу столица строилась. С каждой фразой слушатели все глубже и глубже проникают в толщу времен, назад, к началу начал, когда модернистский Дворец Республики был памятником прусского классицизма, и еще дальше, к ренессансным постройкам, стертым с поверхности земли. Прогресса не существует для Ундины, ибо, по ее мнению, время дискредитировано пространством, а эстетика этикой; она считает, что форма не должна идти на поводу у функции, и сокрушается, что современность превратила искусство, величайшую из загадок бытия, в еще один рычаг для управления лицемерным социальным экспериментом.

Ундине к лицу белые шелковые блузки, цвет невинности подчеркивает обреченность зеленых глаз, потусторонним холодом веет даже от улыбки – скупая мимика и общая отчужденность вызывают в памяти другую поборницу гармонии, Эрику из «Пианистки». Сколько бы ни звучало умиротворяющее адажио из концерта D minor Баха, внимательному зрителю ясно с первых кадров: за выхолощенным орднунгом безмолвных, асептических макетов кроется темная энергия хаоса. Пусть Ундина живет среди идей, а не людей, отрицая и в любви функциональность, страсти, что бурлят в ее груди, рано или поздно смоют, затопят этот аккуратный мир папье-маше, разбитый на индивидуальные клетки. Мы выбираем друг друга не ради того, чтобы быть счастливыми. Великому чувству, как и искусству, не требуется взаимность. Ни Шинкеля, ни Шпеера, ни Германа Гензельмана не интересовали нужды, только

перспективы. Так же и Ундина верит лишь в то, что *предначертано*, а не предназначено. Поэтому возлюбленному Йоханнесу (Якоб Маченц) от Ундины не скрыться, он останется сидеть за столиком кофейни после «цивилизованного» разрыва, обернувшегося средневековыми проклятиями – если уйдешь, умрешь, – пока резон не возьмет верх над страхом.

Вместе с Ундиной мы всматриваемся напоследок в его лицо с безупречными тевтонскими чертами, окаменевшее на секунду от предчувствия неизбежного – Йоханнеса не отличить от гранитного всадника с фасада Бамбергского собора. Только на виске бьется жилка, выдавая лихорадочную работу мысли – быть или не жить? Камера уподобляет его тело городской карте, летописи борьбы прошлого с будущим, по-

«Ундина», режиссер Кристиан Петцольд

зитивизма с архаикой, национализма с глобализмом, социализма с капитализмом. Йоханнес – словно Берлин, что переходил из рук в руки, буржуазность его следующей невесты окажется не легче безумного ригоризма прежней. Человек – это источник, который пытались осушить и красные, и коричневые, полагавшие все живое не более чем податливым материалом, не догадываясь, что именно идеология разрушает душу, превращая чистую воду в болотистую, а твердый грунт в трясину. С Ундиной Йоханнес мог бы опуститься на самое дно глубокого темного озера, где во мраке медленно скользят гигантские доисторические сомы, колышутся колонии водорослей и вместо света – слепая вера в рок, а погиб в итоге в глупом мелком загородном бассейне, стал жертвой бюргерского комфорта. Что мифологические страсти, что капризы бидермейера – все едино, все для германской нации смертельно.

На том же самом месте, где Ундина попрощалась с любовью, она встретит новую, вроде бы еще сильнее, с полуслова чувства нахлынут и собьют с ног. Разлетится на тысячи осколков стекло приличий,

окатит мириадом брызг желание, наконец-то на ее пути встал мужчина, который не боится глубины, ибо работа у него такая: Кристоф (Франц Роговски) – промышленный аквалангист. Впрочем, и первое свидание, и последний их телефонный разговор – все это Кристоф видел уже в своих тревожных снах. Как наполнятся мольбой глаза Ундины; как обезобразит ее рот беззвучный крик – ведь тише воды только смерть; как вскинется в финальном судорожном гребке ее рука и наконец исчезнет в темноте; как легкой рябью подернется зеркальная гладь озера; как любви не хватит воздуха. Снова.

Ундина погубит Йоханнеса, но и Кристофа от себя не отпустит, превратив в игрушечную фигурку из аквариума, сувенир о несбывшемся, к счастью, несчастье – мокрых объятиях, опрокинутом бокале с крас-

«Ундина»

ным вином, совместных погружениях и долгих ласках поутру в деревенской гостинице, прогулках по мосту, учащенном сердцебиении, взглядах украдкой, поцелуях в электричке и сиесте на перроне.

«Ундина» Кристиана Петцольда, одного из лидеров «берлинской школы», задумавшегося еще десятилетие назад о том, что цивилизация комфорта не отменяет, а лишь усугубляет национальные неврозы, как его же «Барбара» (Barbara; 2012), «Феникс» (Phoenix; 2014) и «Транзит» (Transit; 2018) – опять о прошлом, самом опасном зелье из тех, что находятся в распоряжении человечества. Легенда об Ундине из регионального предания, эльзасской сказки выросла в важнейший культурный архетип благодаря литературным талантам прусского офицера Фридриха де Ла Мотта Фуке. Вдохновившись писаниями Парацельса, средневекового швейцарского алхимика, первым обратившего внимание на токсичность не только веществ, но и идей, Фуке создал произведение, ставшее визитной карточкой романтизма. Чуть ли не в большей степени оно отразило европейские политические веяния эпохи конца

наполеоновских войн – рост национального самосознания, напрямую связанный с возвращением к корням, – чем живопись Каспара Давида Фридриха или философские теории Гердера и Фихте.

Основной конфликт «Ундины» вроде бы привычен – между романтизмом и классицизмом, рацио и эмоцио, прагматикой и спиритуализмом, с той лишь разницей, что в трактовке Петцольда за личным в итоге скрывается почвенническое, за романтическим – националистическое. Не случаен тут и выбор актеров, разыгрывающих эту драму банкротства национальных характеров. Бер и Роговски с их подчеркнуто чужестранной харизмой наиболее далеко отстоят от «породистой» иконографической традиции. Бер, открытая миру Франсуа Озоном в «Франце», кажется не Лорелеей, а Марианной, переплывшей Рейн,

«Ундина»

пересекшей границу. Роговски с его ломаной грацией полукровки и вовсе похож на горгулью с Нотр-Дама, святыни исторического врага.

Их голосами пресловутый зов крови, эхо предков оборачивается предостережением – будьте бдительны, прошлое соседствует с настоящим, в любую минуту оно может ожить, поднять голову, показать зубы. В многострадальной Германии на день сегодняшний, даже спустя столько лет, отбрасывает тень ядовитая идея, отравившая, кажется, навсегда воды и Шпрее, и Нидека, откуда родом речная нимфа Ундина, хтоническое существо, воспылавшее страстью к златокудрому рыцарю и залюбившее его до смерти. Она дремлет в вековой тишине подводного мира, ее имя выбито на затопленных пилонах, ее лицо является лишь тем, кто осмелился заглянуть в бездну, кто наивно верит, что в ту же воду можно войти дважды и выплыть, ускользнуть из рук Ундины, что зовет, и зовет, и зовет к себе в кромешную ночь. ◆

Карло Шатриан:

«МЫ НЕ МОГЛИ ПОСВЯТИТЬ БЕРЛИНАЛЕ ЦЕЛИКОМ “ДАУ”»

Беседу ведет Егор Беликов

Карло Шатриан – итальянский кинокритик, бывший директор фестиваля в Локарно. В 2019-м сменил Дитера Косслика на посту директора Берлинале и с 2020 года руководит Берлинским МКФ вместе с исполнительным директором Мариетте Риссенбек.

Егор Беликов. Какое ваше первое впечатление от Берлинале, есть ли разница с опытом работы в Локарно?

Карло Шатриан. Очень разные фестивали. Каждый уникален – благодаря месту, времени проведения, чему-то иному. Конечно, я знал Берлинале, но как куратор, не изнутри. Теперь у меня совсем другой взгляд.

Главное отличие: в Берлине на фестивальные показы приходит гигантская зрительская аудитория и здесь очень много профессионалов. Нам нужно было сделать фестиваль, который удовлетворит их всех. У многих других киносмотров, например в Торонто, нет задачи собрать серьезный конкурс, потому что нет основной программы. Так что для меня это был большой вызов, но и интересная перспектива.

Егор Беликов. Как бы вы описали устройство Берлинале изнутри? Были ли у вас какие-то сложности с тем, чтобы влиться?

Карло Шатриан. Это словно серии картин, объединенных общими сюжетами. Моя цель – чтобы эти картины складывались в выставку, при этом разные внутренние сюжеты все равно должны быть заметны. Сюжеты – это метафора, описывающая отдельные программы Берлинале, конечно. Каждая секция пытается рассказать нам подборкой фильмов некую историю, но в итоге вся программа целиком тоже должна нести некий смысл. Какой конкретно – каждый решает сам. Каждый зритель создает для себя собственный нарратив.

Егор Беликов. Для меня чуть ли не главным впечатлением от Берлинале-2020 стала новая, учрежденная вами программа Encounters («Встречи»). У нее очень успешный старт в этом году. Зачем вам понадобилось ее запускать?

Карло Шатриан. Потому что у фильмов, отобранных туда, наверняка не было бы рыночной судьбы. В мире

Карло Шатриан

независимого кино режиссеры, которые снимают не имея больших бюджетов, не могут нигде показать свои картины. Может, премьера в Encounters – не самая завидная судьба, но все равно достойная.

Без программы Encounters, я думаю, как минимум половина фильмов, в ней показанных, не попала бы в Берлин. Или мне пришлось бы поместить их в основной конкурс, что, конечно же, не лучший выход.

Егор Беликов. Мне кажется, в этом году наблюдалось некоторое негласное соревнование между основным конкурсом и Encounters, и многие предпочитали новую программу.

Карло Шатриан. Все зависит от того, какое кино вы любите, это нормально.

Егор Беликов. Есть мнение, что основная конкурсная программа в сравнении с Encounters стала выглядеть чересчур мейнстримно.

Карло Шатриан. В конкурсе были «Дни» Цай Минляна, «Сибирь» Абеля Феррары, «Дау» Ильи Хржановского… – уж не знаю, что вы из этого считаете мейнстримом.

Моей задачей не было превратить Encounters во вторую основную конкурсную программу. Потому что в этом соревновании быстро бы определился победитель, нет никакого смысла во внутренней конкуренции. Наверное, мы еще сможем сделать Encounters лучше, но для меня было очевидно, что фильмы попали в эту программу не потому, что для них не нашлось места в конкурсе. Да, у нас были одна или две такие картины, которые могли бы оказаться в обеих программах, например «Ширли» Жозефин Декер, которую мы выбрали, чтобы подчеркнуть, что у нас есть в том числе и такие фильмы, которые выйдут в широкий прокат. Или «Гунда» Виктора Косаковского, которую так замечательно приняли критики.

Егор Беликов. О дискуссиях вокруг «Дау». Задавалось много вопросов этического характера о том, как этот проект снимался и так далее. Что

вы можете сказать об этом? Сложно ли было продавить «Дау. Наташа» в конкурсную программу?

Карло Шатриан. Это был вызов, думаю, один из сложнейших, что стояли перед нами в этом году. Я уже говорил на пресс-конференции, что мы иногда собираем программу так, чтобы помочь аудитории, прессе понять мир таким, какой он есть. Иногда фильмы должны… (*задумывается*) нет, не должны, могут шокировать зрителя, чтобы задать какие-то вопросы. Я думаю, что «Дау. Наташа» рассказывает историю, подобную которой мы все знаем: от момента абсурдной свободы до момента абсолютной.

И это действительно важно: этот фильм рассказывает о России очень многое.

«Дау. Наташа», режиссеры Илья Хржановский, Екатерина Ортел

Что касается «Дау» в целом, мы не показывали проект, мы показали именно что два фильма – «Дау. Наташа» и «Дау. Дегенерация».

Егор Беликов. Почему решили не показывать «Дау» целиком, как это было в Париже в прошлом году?

Карло Шатриан. Потому что Берлинале – это международный кинофестиваль, а не фестиваль «Дау». Вообще, насколько вы знаете, целиком проект должен был быть показан в Берлине, но по разным причинам этого не случилось, это не от меня зависело. И с самого начала было понятно, что посвятить весь Берлинале проекту «Дау» мы не могли. Мы хотели обратить внимание на этот проект, и я очень рад: потому что – как мне рассказали – фильм «Дау. Наташа» уже продан в прокат в Испанию и Италию. Это хороший результат, зрители увидят «Наташу».

Егор Беликов. Я должен спросить вас про фильм «Одна секунда» Чжана Имоу. В прошлом году он был в конкурсной программе, и лишь в последний момент его премьеру вдруг отменили. Ходили слухи, что у него были проблемы с цензурными органами в Китае, и я слышал,

что разрешение властей на показ фильма было получено. Почему фильма не было в конкурсе в этом году?

Карло Шатриан. В прошлом году фильм подавали на фестиваль. В этом году Чжан Имоу ничего не отправлял. Потому что… возможно, фильм еще не готов.

Егор Беликов. Но он же был готов в прошлом году.

Карло Шатриан. Нет, нет. Фильм не был готов к показу. Чтобы быть готовым, он должен быть… Это должны решать продюсеры. В прошлом году они решили его не показывать, потому что он не был готов – и все еще не готов. Мы не получали никакого фильма Чжана Имоу. Поэтому мы не могли его отобрать.

Егор Беликов. О технических трудностях: в этом году было слишком заметно – что-то не так, что-то словно изменилось после того, как вы сменили на посту Дитера Косслика…

Карло Шатриан. Какие у вас впечатления? У вас были сложности во время фестиваля? Нам важно знать.

Егор Беликов. Кажется, это мой четвертый фестиваль. И для меня он был посложнее, чем…

Карло Шатриан. …чем вы ожидали?

Егор Беликов. Меньше было повторных показов фильмов – из-за того, что закрыли кинотеатр CineStar; больше важных картин – из-за программы Encounters. Почему 2020-й стал годом технических сложностей для Берлинале? Это было заметно везде: в метро (закрыли на ремонт станцию на Потсдамерплац), в местном ТЦ, который тоже почти закрылся, во Дворце фестивалей, где не работал на привычном месте пресс-центр.

Карло Шатриан. Что я могу сказать? Мы делаем МКФ в большом городе, это вам не фестиваль в маленькой деревне, где все уже почти готово для проведения мероприятия.

Егор Беликов. Да уж, это не Локарно.

Карло Шатриан. У Берлина есть свой ритм. Это город, который непрерывно меняется. С одной стороны, мы рады работать именно здесь, Берлин предлагает нам много возможностей, дает нам места для кинопоказов и иных активностей. С другой стороны, нам приходится принять тот факт, что изменения необходимы. Мы не рады реновациям, ремонту в метро, но это от нас не зависит, и целый большой город не может подстраиваться под один кинофестиваль.

Егор Беликов. По поводу «русского вторжения» во множество программ Берлинале этого года – почему так получилось?

Карло Шатриан. Потому что мы любим русских. Когда есть хорошие фильмы, мы хотим их показать. Все очень просто. У нас не бывает такого, чтобы мы отовсюду брали поровну: три фильма из России, три из Аргентины…

С другой стороны, к примеру, у нас было девятнадцать фильмов из Бразилии. Мы это не специально так сделали.

Егор Беликов. Вы хотите сказать, что на фестивале проявилась некая «бразильская новая волна»?

Карло Шатриан. Это ваша работа фиксировать «волны», не моя. Если бы это решал я, то сложилось бы впечатление, будто я пытаюсь своим отбором навязать всем свою точку зрения на развитие кинематографа.

Конечно, тот факт, что у нас девятнадцать фильмов из Бразилии, во многом свидетельствует о жизнеспособности бразильского кино. А тот факт, что у нас много фильмов из России, куда больше, чем в прошлом году, свидетельствует опять же о витальности национальной кинематографии. И я очень рад этому, потому что для меня русское кино важно, я вместе с ним вырос, когда изучал кинематограф в университете, много смотрел. Для меня большие мастера – это поколение, выросшее в 70–80-е. Сокуров или Кончаловский.

Егор Беликов. А какие у вас любимые фестивали? Как у критика или куратора.

«Сибирь», режиссер Абель Феррара

Карло Шатриан. Мне нравится ездить на фестивали, открывать новые, я дружу со многими их директорами, легко с ними схожусь, потому что мы все в общей связке в большом мировом фестивальном движении. Мы многим обмениваемся с Миро Пуриватрой, директором фестиваля «Сердце Сараево», например. Некоторые фестивали мне интереснее, потому что я хорошо знаю страны, в которых они проходят. Скажем, люблю Сан-Себастьянский МКФ и аргентинский в Мар-дель-Плата. Все вместе мы поддерживаем независимое кино. ◆

Василий Корецкий

ВОСЕМЬ ЧАСОВ ЕЩЕ НЕ ЖИЗНЬ

«Труды и дни (Таёко Сиодзири в бассейне Сиотани)»
The Works and Days (of Tayoko Shiojiri in the Shiotani Basin)
Авторы сценария Си Уи Уинтер, Таёко Сиодзири
Режиссеры Андерс Эдстрём, Си Уи Уинтер
Оператор Андерс Эдстрём
В ролях: Таёко Сиодзири, Хирохару Сиката, Рё Касэ, Мэй Эдстрём, Каору Ивахана, Дзюн Цунода, Масахиро Мотоки и другие
General Asst, Lumieria Pictures, Silver Salt Films
США – Швеция – Япония – Великобритания – Гонконг – Китай
2020

Время – вот главная валюта, которой мы расплачиваемся с кинематографом. Так, конечно, было не всегда: раннее кино, ровесник индустриализации и рационализации, промышленного капитализма и разделения труда, само дарило зрителям время. С приходом кинозалов тотальное, неотчужденное время жизни вдруг разделилось надвое. Первая половина – пустое, отнятое рабочее. Вторая – спрессованная темпоральность досуга, насыщенного предельно интенсивными переживаниями. Кино уминало реальное время погонями, монтажом, перипетиями сюжета – короче, движением. Ведь оно и было создано для репрезентации движения.

Когда стрела модернизма сломалась (о вторую мировую и «холодную войну», карибский и нефтяные кризисы, крушение иллюзий 1968-го), время истории остановилось. Замерло и время кино. Вместе с *большим нарративом* начал отступать и нарратив сюжета. Кинематограф, во всяком случае в своем авангарде (впрочем, уместно ли такое слово в ситуации постмодерна?), остановил движение тел на экране и погрузился в созерцание. Замершие: Уорхол, Аккерман, Билл Виола, Беннинг. Задумавшиеся: Бела Тарр, Цай Минлян, Цзя Чжанкэ, Сокуров, Вирасетакун. Неспособные остановить непрерывность момента: Лав Диас. Кино, прежде воспринимавшееся исключительно как действие, жест, вдруг стало описываться в терминах тектоники. Архитектура темпоральности, аранжировка скуки, экранное время, стремящиеся к тождественности времени самой жизни.

Андерс Эдстрём и Си Уи Уинтер идут дальше. Их восьмичасовая конструкция – это не просто хроники быта маленькой, на сорок дворов деревеньки к югу от Киото, но симфония темпоральности, время в которой

«Труды и дни (Таёко Сиодзири в бассейне Сиотани)», режиссеры Андерс Эдстрём, Си Уи Уинтер

течет в обе стороны, расслаивается, разделяется на рукава, сворачивается в воронку, утягивает зрителя во тьму и вновь выбрасывает на поверхность. Преступной редукцией было бы назвать «Труды и дни…» просто наблюдением за бытом деревенских жителей и главной героини, старушки Таёко Сиодзири, которая выращивает дайкон, водит мужа к врачу, принимает гостей и грустит о какой-то другой, городской – возможно, космополитической, – жизни, которую отняли у нее раннее замужество и невозможность получить высшее образование. Дело в том, что единственный объект, имеющий тут твердые очертания, – это земля. Ландшафт, слегка меняющийся от времени года. Каменные фонари и стелы на кладбище. Почва. А фигура Таёко, как и все, относящееся к домену человеческой экзистенции, постоянно размывается и подтачивается этим странным фильмом, заимствующим поэтику из стихов Эллиота, а пятичастную структуру – из танки, в которой тоже всегда пять строк. Восьмичасовой таймшифт из пяти глав дополнительно разбит на четыре части тремя перерывами – два по пятнадцать минут и один сорокапятиминутный. Вдобавок периодически на экране возникают затемнения, во время которых звучит аудиоаналог видеоряда: составленная из записей звуков быта и природы конкретная музыка.

Впрочем, субъективное ощущение от фильма не принимает в расчет это формальное дробление: метаструктура «Трудов и дней…» вообще, кажется, ускользает от рецепции зрителем, которому дозволено нырять и всплывать, засыпать, отключаться и впадать в состояние, подобное сну. Голоса тут отделяются от тел, а тела от времени. Диалоги звучат поверх ландшафтов, а щебет птиц, наоборот, вытесняет диалоги в субтитры, не поспевая за сменой кадра: действие уже переместилось в тоннель, по которому едет грузовичок с рассказчиком и слушателем, внимающим странным байкам о второй мировой. В разговорах

постоянно возникает тема смерти и старости, поводом может быть что угодно: от очевидных – визит к врачу или на кладбище – до просмотра «Токийской истории» Одзу по телевизору. Но уныния нет, деревенские старики часто пьют и веселятся, шумят и хохочут, рассказывают истории о великих земляках и анекдоты о знакомых. Пусть крыши протекают, а на бумажных дверях остаются пятна влаги: в шкафах еще не кончились запасы дорогого виски.

Вдруг по деревне проходят призраки из эпохи Эдо. Или появляется альбом старых фотографий крестьян, снятых… самими авторами фильма: жизнь в Сиотани они изучали более десяти лет, приезжая сюда ежегодно. А вот в жизнь деревни входит молодой Рё Сасаки (Рё Касэ). Быт приобретает свойства постановки (расположение посуды на кухне, как виды природы в трагедии, является словно бы отражением внутреннего состояния героев), а постановка растворяется в быту. В какой-то момент в кадре закалывают копьем дикого кабанчика (привет «Дау. Дегенерации»!), в другой сцене мы видим тяжело заболевшего старика. А в третьей – веселых стрижей, вьющих гнездо под крышей, или стайку воробьев. Все это равнозначно и равноценно. Весна, осень, зима и снова весна.

Год не отличается от года, но буколический покой то и дело разрывается драмами прошлого, пересказанными героями, – так в японских фильмах Сокурова элегический покой вежливо скрывает ад экзистенции, отчаяние и яростное стремление людей к личному счастью. Вообще, скука, верный инструмент документальных фильмов Сокурова, приходит на помощь и Эдстрёму с Си Уи Уинтером. Выпадая из потока их картины, растворяясь в ее течении, зритель обречен упустить ту деталь, что превращает череду ландшафтов и намеков в историю. Хотя еще неизвестно, что важнее – охватить взглядом весь колоссальный ветвистый ствол этого фильма или разглядеть рисунок его листьев и устройство неброских цветов? Вопрос риторический и относящийся скорее к самой жизни: рассказы стариков о сложившейся или несложившейся биографии оттеняются скромным интерьером деревенской комнаты, где они находятся сейчас; есть много путей, но конечная точка всегда одинакова, все реки времени впадают в одну. ◆

Дмитрий Десятерик

АНГЕЛ-ИСТРЕБИТЕЛЬ

И тут мы все, обмениваясь сомнительными остротами, поспешили вслед за хозяйкой к обеденному столу[1].

«Мальмкрог»
Malmkrog
По книге Владимира Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории с включением краткой повести об антихристе»
Автор сценария, режиссер Кристи Пуйю
Оператор Тудор Владимир Пандуру
Художник Оана Паунеску
В ролях: Фредерик Шульц Ришар, Агат Бош, Марина Пали, Диана Сакалаускайте, Юго Бруссо, Сорин Добрин, Иштван Теглас, Юдит Стейт и другие
Bord Cadre Films, Mandragora, SENSE Production, Sovereign Films (II)
Румыния – Сербия – Швейцария – Швеция – Босния и Герцеговина – Македония
2020

Двор

Снег виден и слышен, падает с шорохом редкими хлопьями.

Неровные линии деревьев, среди них почти незаметная фигурка девочки. Ее зовут в дом. «Зоя! Зоечка!» Девочка бросается со всех ног. «Не беги, а то поскользнешься и упадешь!»

Часть горизонта закрывают горы. Едва женщина и девочка заходят в дом, в отдалении гудит паровоз, появляется пастух с двумя собаками и немалой отарой. Овцы заполоняют кадр и принимаются непочтительно обгладывать кусты прямо под окнами поместья. Никто их не замечает. Словно там, внутри, никого нет.

Экспозиция

«Мальмкрог» – седьмой полный метр Кристи Пуйю. Сценарий, разбитый на шесть глав по именам действующих лиц («Ингрида», «Иштван», «Эдуард», «Николай», «Ольга», «Мадлен»), основанный на трактате Владимира Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории с включением краткой повести об антихристе» (издан в 1900-м, через год после смерти автора), построен как философский полилог.

Мальмкрог – немецкий, староимперский вариант названия села Мелинкрав в румынской Трансильвании. Такая привязка довольно условна, поскольку место действия неизменно – богатый особняк среди заснеженных гор в конце XIX века. Реальный топоним – усадьба Апафи. В свое время она перенесла пожар, пришла в упадок после второй мировой. Реконструкцию завершили совсем недавно, в 2000-х.

1. Здесь и далее оригинал цитируется по: *Соловьев Владимир*. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории. Материал из Википедии – свободной библиотеки – https://ru.wikisource.org/wiki/Три_разговора_о_войне,_прогрессе_и_конце_всемирной_истории_(Соловьёв)

Эскизом к «Мальмкрогу» послужили «Три упражнения в интерпретации» – видеодокументация мастер-класса по актерской игре, проведенного Пуйю летом 2012-го в Тулузе с тем же текстом и десятком исполнителей.

У Соловьева действуют пять персонажей: «В саду одной из тех вилл, что, теснясь у подножия Альп, глядятся в лазурную глубину Средиземного моря, случайно сошлись этою весною пятеро русских: старый боевой генерал; “муж совета”, отдыхающий от теоретических и практических занятий государственными делами, – я буду называть его политиком; молодой князь, моралист и народник, издающий разные более или менее хорошие брошюры по нравственным и общественным вопросам; дама средних лет, любопытная ко всему человеческому, и еще один господин неопределенного возраста и общественного положения – назовем его г[-н] Z».

Пуйю отдал реплики генерала жене генерала Ингриде (Диана Сакалаускайте), упоминающей о своем моложавом муже почтительно: Андрей Николаевич (он появляется на несколько минут в начале); князь-толстовец стал княжной Ольгой (Марина Пали); политик получил имя Эдуард (Юго Бруссо), а дама средних лет – Мадлен (Агат Бош); наконец, г[-н] Z, альтер эго Соловьева, переименован в Николая (Фредерик Шульц Ришар). Можно предположить, что это именно русские аристократы, – но язык их общения французский, а речь первоисточника звучит наравне с немецким, английским и румынским, так что этнический фактор произволен: просто группа (восточно)европейских интеллектуалов, коротающая время в ожидании завтрака, а потом ужина.

Сурового, сосредоточенного и неутомимого мажордома зовут Иштван (Иштван Теглас). В небольшой комнате у лестницы лежит тяжелобольной старик полковник. Ему то лучше, то хуже, а доктор Блуменфельд никак не придет. Наверху неумело берет гаммы девятилетняя непоседа Зоя. Иногда в кадр, но не в действие вступает молчаливая, всегда в черном Юдит (Юдит Стейт) – чаще она со слугами, но однажды сядет с господами за стол. Николай, книжник и выпускник семинарии, – хозяин поместья. Кем ему приходятся Ольга, Зоя, Юдит и полковник, не вполне ясно, да и несущественно. Бытовые и родственные обстоятельства не довлеют: первые переданы слугам, вторые спрятаны под равномерно распределенным политесом.

Действующие лица

Ингрида воинственна, темпераментна, выглядит моложе своего возраста, стоит на утверждении «христолюбивого воинства» и приемлемости самых суровых мер в ответ на жестокость противника. Классический генерал в юбке. Обременена печалью, впрочем, спрятанной.

Хлопоты Иштвана изрядны и многочисленны, но даже при этом у него не шаг, а поступь. Он снует меж коридорами и комнатами, манипулирует с огнем, жидкостями, сосудами, бормочет заклинания:

«29, святой Томаш Беккет, 30, Воскресенье Святого Семейства, 31, Святой Сильвестр, Папа, 1, Святая Мария, Матерь Божья» – ни дать ни взять домашний алхимик, чародей, чьим колдовством только все и держится. Говорит вполголоса, но слушаются его беспрекословно. В таком доме все должно работать как часы, и горе тому, кто ошибся: в глазах мажордома появляется нехороший блеск, и тогда лучше не попасть ему под руку в буквальном смысле. «Символическая пощечина еще культурнее», – небрежно резонерствует кто-то из господ, но пощечины Иштвана отнюдь не символические и не библейские, и провинившийся сам подходит, чтобы их получить: религия религией, а чай по расписанию.

Мадлен – обрамляющий персонаж, ее репликами начинается и заканчивается основное действие. Из всей компании она наибольший скептик, что не противоречит ее набожности. Не над схваткой, а скорее между схватками, любит и умеет ставить вопросы, дразнить, провоцировать, насмешничать, но и вступается за уязвимых, принимая сторону Ольги и африканских буров[2]. Сочувственна и толерантна к иным верованиям и расам.

Эдуарду кроме высокомерия присуща боязнь потерять контроль. Исповедуя всемирную европеизацию и вежливость как основу всяческих отношений, от межличностных до межгосударственных, не чужд снобизму, шовинизму и самому банальному расизму, а также сомнительным остротам. Когда события начинают развиваться непредсказуемо, он застывает в испуге столь глубоком, сколь и комичном.

Ольга твердо держится принципа непротивления злу насилием. Молода, порывиста, прямодушна, с открытым лицом и в скромном бело-зеленом платье (которое в последних главах меняет на более торжественное), с еле заметным шрамом над верхней губой, проигрывает большинство словесных дуэлей – вплоть до обморока. Смерть для нее – нейтральный факт, такой же как дурная погода. Ее отвержение традиционного христианства настолько этически обосновано и искренне, что даже авторитарный софист Николай признает ее намного более достойной собеседницей, нежели большинство набожных христиан.

Николаю позволяется многое. Он авторитет и душа общества, обожаем Ингридой и Мадлен. Голос поставлен, звучен, обольстителен – сказываются уроки в семинарии. Знаток Евангелия, использует паузы как оружие, уверен в себе. Его высокомерие, в отличие от Эдуарда, искусно заретушировано; за внешней мягкостью и интеллектом ощущается тиран, не терпящий возражений. На него возложена задача – утвердить торжество Воскрешения, а еще представить антихриста.

Итак, если исключить Мадлен, скорее следящую за равновесием сил, здесь представлены четыре варианта умонастроений, занимавших общество в предчувствии XX века, но не утративших актуальность и сейчас: необходимость войны как средства поддержания мира; пацифизм и непротивление ради той же благой цели; торжество просвещения и либеральных ценностей; эсхатология как крайний довод религиозных оптимистов. Конечно, каждый из этих смысловых узлов

2. В войне за независимость от Великобритании, 1899–1902.

«Мальмкрог», режиссер Кристи Пуйю

сопровождает собственная тень: милитаризм и милитаристская пропаганда; беспомощность перед лицом зла; ультраправый поворот, припорошенный разглагольствованиями о прогрессе; религиозное мракобесие, хоть и высказанное обходительно.

Несмотря на блестящую работу ансамбля, на выверенный темперамент актеров и точность интонаций, взаимодействие персонажей не психологическое. В отличие от «Сьераневады» (Sieranevada; 2016), «Авроры» (Aurora; 2010) и «Товара и денег» (Marfa si banii; 2001), связь между персонажами нигде очевидно не нарушена и не заострена, а эмоциональные стычки подчинены интеллектуальным противостояниям. Уместным представляется привести слова М.М.Бахтина о диалогах Достоевского: «Идея никогда не отрешается от голоса»[3], и далее: «Повсюду – *определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному*. Объектом авторских интенций вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, объектом интенций является как раз *проведение темы по многим и разным голосам*, принципиальная, так сказать, неотменная *многоголосость* и *разноголосость* ее… Идея в узком смысле, т.е. воззрения героя как идеолога входят в диалог на основе того же принципа […]. Ни о каком синтезе не может быть и речи; может быть речь лишь о победе того или другого голоса или о сочетании голосов там, где они согласны»[4].

Пуйю, изменив антураж соловьевского трактата и действующие лица, добавив Иштвана, уравновесив умозрительные постулаты живыми характерами, выстроил повествовательную целостность, в которой «не идея как монологический вывод», а именно «событие взаимодействия голосов является последней данностью»[5].

Осталось лишь найти подобающую оптику для такого рода *симфонии*.

3. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., «Искусство», 1979, с. 185. Любопытно, что Соловьев вдохновил Достоевского на создание образа Алеши Карамазова.

4. Там же, с. 185–186.

5. Там же, с. 186.

«Мальмкрог»

Поле зрения

В «Мальмкроге» взгляд Пуйю столь же отстранен, как и в его «Смерти господина Лазареску» (Moartea domnului Lazarescu; 2005). Потому «Мальмкрог» – явная антитеза предшествующей «Сьераневаде», которой как раз свойственно «ощущение нездешности и сугубого посюстороннего присутствия», «отсутствие физической, психической дистанции между персонажами, между зрителем и экраном», пребывание «как будто внутри картинки… где вездесущая камера, кажется, не стояла»[6]. Впрочем, есть и противоположение «Лазареску», и оно другого рода – социальное, культурное: теперь это ретротопия против физиологического и метафизического очерка. Наконец, речевое обилие «Мальмкрога» – полный отказ от напряженного молчания в «Авроре», но корни свои имеет в «Сьераневаде», где недружная родня в ожидании поминального ужина живо обсуждает геополитику, коммунистическое прошлое, мировые заговоры, влияние СМИ, войну – и каждый остается при своем.

Ожидание в «Мальмкроге» уже не «сюжетный мотор»[7], как случалось у Пуйю ранее, а мотив метафизический, безотчетный – как свет, что струится из окон с заснеженного двора, – оператор Тудор Владимир Пандуру максимально использовал именно этот источник.

Конечно, речь не об ожидании ритуализированной еды или прихода доктора к полковнику. Визуальное поле «Мальмкрога» прошито неравномерной, но заметной последовательностью сюжетно необъяснимых микросцен.

«Ингрида»: после нескольких эмоциональных поворотов дискуссия обрывается, когда часы начинают бить полдень. Пятеро в полном молчании замирают спинами к камере, лицами к окну.

«Иштван»: господа вместе с Юдит сидят за ланчем на общем плане за длинным столом, ведя беседу о пределах вежливости и чрезмерном

6. *Абдуллаева Зара*. Без дистанции: поэтика дверей и несвобода в «Сьераневаде» Кристи Пуйю. – https://kinoart.ru/reviews/sieranevada

7. Там же.

покаянии как дьявольском соблазне; в определенный момент движение прекращается, словно подчинившись неслышной команде: такое впечатление, что намеренно устроен стоп-кадр, но нет – кто-то интересуется: «Какие еще грехи сегодня?»

Интерлюдия во дворе, следующая за инфернальным завершением «Эдуарда», вновь озвучена колоколом, что бьет в деревне. К одинокой черной фигурке Ингриды присоединяются все остальные, чтобы застыть образцовой шеренгой – посмотреть на невидимый нам поезд?

Наконец, завершение в «Мадлен». Четверо у окна, в асимметричной мизансцене, ждут рукописи об антихристе, за которой хозяин дома отправился в свою комнату, «пещеру Али-Бабы», по слову Ингриды.

Николай не вернется. Последнее, что мы наблюдаем, – вновь ожидание. И несколько реплик как его частичное п(р)ояснение.

«Эдуард. Не знаю, что это такое: зрение ли у меня туманится от старости или в природе что-нибудь делается? Только я замечаю, что ни в какой сезон и ни в какой местности нет уж теперь больше тех ярких, а то совсем прозрачных дней, какие бывали прежде во всех климатах. Ведь вот сегодня: ни одного облачка, от моря довольно далеко, а все как будто чем-то подернуто, тонким чем-то, неуловимым, а полной ясности все-таки нет.

Ингрида. Я уж много лет как заметила.

Мадлен. А я вот с прошлого года стала тоже замечать, и не только в воздухе, но и в душе: и здесь нет «полной ясности», как вы говорите. Все какая-то тревога и как будто предчувствие какое-то зловещее.

Ингрида. А еще вернее, что это черт своим хвостом туман на свет Божий намахивает.

Мадлен. Несомненно».

Но важен не туман, а цвет.

Белое

«Малькрог» – первый из фильмов Пуйю, в котором выдержаны три единства: времени, места и действия. В подобной драматургической структуре важнейшую роль играют вестники извне: они меняют общее настроение либо сюжет. В «Мальмкроге» таким вестником служит снег – молчаливым, неизменным и оттого наиболее тревожным.

Внутри, в особняке, то один, то другой персонаж выходит из разговора, уединяясь подле светящегося белизной окна, отрешенно глядя вдаль.

Это также похоже на ожидание, но и в равной степени на воспоминание. Просто снег скрывает все образы и сглаживает память. Съедает слова. Становится цветом паузы в бесконечных диспутах. Белой цезурой между репликами, выходами, ариями и дуэтами двухсот литературных и одновременно музыкальных минут фильма.

Его весть расслышать не удается. Хотя «в самой идее белизны таится нечто неуловимое, но более жуткое, чем в зловещем красном цвете крови»[8].

8. Цит. по: *Мелвилл Герман*. Моби Дик, или Белый кит. Государственное издательство географической литературы. М., 1962, с. 293.

Акустика

Пуйю работает со звуком как с инструментом создания смыслов.

Акустическая среда в «Мальмкроге» прописана богато и тщательно. Над парком гремит хор колядников, потом почти сразу – женская песня-плач. Бьют колокола, лают собаки, журчат по-весеннему ручьи, проезжает паровоз. Нарастает неидентифицируемый, но всеобъемлющий гул, источника которому нет.

В доме скрипят половицы, шумит (без пошлого потрескивания) пламя в камине, позвякивает посуда, бьют часы, кто-то поет нестройным хором и смеется за кадром. Зоя берет аккорды и тоже пытается петь. Звучат Гайдн, Шуман, Бах и, конечно, Шуберт – как же в гостиной без «Музыкального момента»!

Именно с помощью звука сконструирована развязка, вопреки правилам, но в логике фильма, врезанная в «Мальмкрог» ровно посередине, в финале главы «Эдуард».

Разговор о вежливости и глобальной Европе прерывает патефонная запись – громкая и наглая – A Ragtime Skedaddle Джорджа Рози, 1899. А еще хлопанье дверей, топот ног, смех, доносящийся сверху. Ольга исчезла. На колокольчик никто не откликается. Мадлен со смешком пытается вернуть самообладание: «Теперь мы действительно в оперетте». Пластинка обрывается, пауза кажется нелепой, но, когда разухабистый, бессмысленный и беспощадный мотив включается вновь, недоумение сменяется ужасом. Пуйю освещает лица красноватыми отсветами, и, хотя их источник – свечи, благодаря нарастающему давлению это воспринимается как оттенок пожара. «Видите, до чего вы довели дом нашего дорогого Николая? Всё в беспорядке», – успевает улыбнуться Мадлен, но всё хуже, всё в огне. Когда все устремятся в гостиную, кадр заполнит безошибочный звук пламени – более слабый, чем был уже в «Иштване». Имение горит, и дикий регтайм взрывается с оглушительной силой, кто-то истошно кричит наверху, прислуга, размахивая руками, мчится по коридору, и входные двери приоткрываются всего лишь на мгновение – достаточное, чтобы впустить град пуль, которые скосят всех. Сверху сбегает Иштван с револьвером в руке – слишком поздно.

Разговор о диких и цивилизованных народах, о политесе в политике и в приватном существовании заканчивается расстрелом тех, кто говорит.

Чтобы они, воскреснув в следующих главах, более убедительно говорили о воскрешении как о физическом факте.

Довольно зловещий и меткий каламбур.

Чем был этот расстрел – видением из прошлого, кошмаром из будущего?

Движение

В каждой главе композиция и ритм меняются согласно провозглашаемым идеям и личности протагониста.

«Мальмкрог»

Ключевой разговор в «Ингриде» происходит в библиотеке. Центр боя – генеральша с острым целеустремленным лицом, низким голосом, в эффектном бордовом платье. Ходит беспрестанно и беспокойно, другие отвечают ей в движении; словно танцуют, но точнее сказать – маневрируют, пытаясь занять позиции, наиболее удобные для проведения или отражения атаки.

Диспозиция полностью меняется, когда Ингрида читает письмо Андрея Николаевича о резне, учиненной башибузуками в армянской деревне, и об ответной жестокости русских. Все застывают подле небольшого стола, неподалеку от окна – при этом Ингрида практически выходит из кадра. Пуйю снимает кровавую повесть дважды невидимой и оттого еще более жуткой, отражающейся на лицах актеров, которых он очевидно выбирал по соображениям особой мимической чувствительности.

Хлопоты Иштвана прочерчены стремительными передвижениями по дому, постоянными поворотами камеры и переменами планов. Суета неожиданно останавливается в сцене завтрака: общий план, статичная камера, симметричная рассадка за столом, затишье.

Реплику про радость жизни с Богом поддерживают колокола, а потом вступает доселе неслыханный могучий мужской хор: пришли колядники из села, сегодня рождественский вечер, компания устремляется на террасу навстречу потоку света. Оператор, однако, держит в объективе гостиную с покинутым столом и игривым женским портретом на стене. Эта пустота столь же упорядоченна, сколь и всеобъемлюща. Для Иштвана – поле трудов и дней, но для камеры – место явного присутствия: нам разрешено задержаться, посмотреть, пока *другие не смотрят*.

Глава «Эдуард» завершается внезапной казнью и отмечена тремя безотказными компонентами: торжеством теней, крупными планами и стремительными переключениями реплик – все необходимое для

взрыва. Никто не уклоняется за кадр, никто не защищен, когда реальность вдруг перестает слушаться.

Хотя в «Николае» все как ни в чем не бывало живы и продолжают разговор, обстановка не в пример более сумрачная, чем в начале фильма. Беспомощного полковника укладывают в кровать. Служанка с вермееровским кувшином мчится по коридору в направлении размытой черной фигуры, проступающей крупно справа, – всего лишь статуя, но похожа на часового неведомой зловещей стражи. Это часть наиболее короткая, однако здесь заявлена завершающая тема антихриста. Все толпятся у окна, за которым рябит снегопад.

В «Ольге» вновь крупные поясные планы, но теперь нам обязательно показывают, что едят собеседники: камера при каждой подаче блюда делает резкое движение вниз-вверх. Акцент, особенно иронический в сочетании с разговором о Христе и о Воскрешении – излюбленной теме Николая. Хотя «Скромное обаяние буржуазии» упоминают в связи с «Мальмкрогом» часто и не к месту, именно здесь без него не обойтись: самоуверенные буржуа Бунюэля никак не могли пообедать из-за постоянного memento mori. Но аристократы Пуйю уже пережили собственную гибель и потому допущены к трапезе.

Наконец, большую часть финального эпизода самой Мадлен в кадре нет. Она сначала освежает обстановку Шубертом, не сразу вступает в разговор и, только помедлив, – в общую композицию. Все стоят у окна совершенно асимметрично в симметричном (подсвечник – нарисованный пейзаж – окно – пейзаж – подсвечник) интерьере опять на неподвижном общем плане. Индивидуальное уже не важно.

В «Сьераневаде» и в «Лазареску» Пуйю устанавливает несвободу персонажей через захламленность, забитость пространства.

В «Мальмкроге» все (почти все) двери открыты, все анфилады просматриваются, за спинами или перед лицами всегда остается немного воздуха или света. В ход идут также и зеркала: так Пуйю (с достойной Веласкеса находчивостью) показывает визит генерала к постели полковника – все развернуты спиной к камере, в то время как Ольга, которую мы не видим, отражается в зеркале на противоположной стене спальни – тоже спиной; такова сюрреальная «прорезь» в интерьере.

Финал показан из глубины комнат: излюбленное Пуйю сужение взгляда – словно мы оказались в конце туннеля, по которому двигались с первых кадров, когда тон обрамления эпизодов постепенно развивался от темного к светлому. Герои(ни) стоят у окна, за которым не видно, идет ли снег и какой вообще сезон, потому что оно закрыто ставнями. Рождественской елки, что красовалась здесь в первой части, уже нет, хотя события, за исключением фантазма с расстрелом, проходят на протяжении одного дня. Но этот день необязательно должен равняться двенадцати земным часам. Здесь движение заканчивается или, точнее, становится на паузу – до вести об антихристе.

Если камера в «Сьераневаде» – это, по утверждению режиссера, «взгляд покойника», то кто смотрит на всех (за всеми) в «Мальмкроге»?

Имя

Мальмкрог – название места, которого уже нет. Так же и особняк вместе с парком – это реплика когда-то существовавшего поместья.

В «Смерти господина Лазареску» нет смерти господина Лазареску, точно так же как в «Мальмкроге» нет никакого Мальмкрога, как «Сьераневада» не имеет ни малейшего отношения к горной системе в Северной Америке. Свои повествования Пуйю строит на отсутствиях.

Мальмкрог не место и не локация, но территория воображаемого. Как и беспечные гедонисты в «Ангеле-истребителе» Бунюэля, герои Пуйю заточены в этом сверхорганизованном лимбе для беспокойных умов. Но их ангел не в пример изобретательнее. Он растворен в снегах и в черной вязи деревьев, в интерьерах и в сообщничестве с плавной, всепроникающей камерой. Он превращает время в пространство. Дарует не-смерть вечную.

Это ангел первых и последних.

Упрямый, незримый ангел истории.

«Он обращает свой лик к прошлому. Там, где перед нами является цепь событий, он видит единственно катастрофу, которая беспрестанно городит обломки на обломки и с силой швыряет их к его ногам. Он хотел бы, пожалуй, еще помедлить, пробудить мертвых и сплотить разбитое. Однако из рая идет буря, которая ворвалась в его крылья с такой силой, что ангел не может их больше сложить»[9]. ◆

9. *Беньямин Вальтер*. О понятии истории. – «Художественный журнал», 1995, № 7. – http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551

Кристи Пуйю:

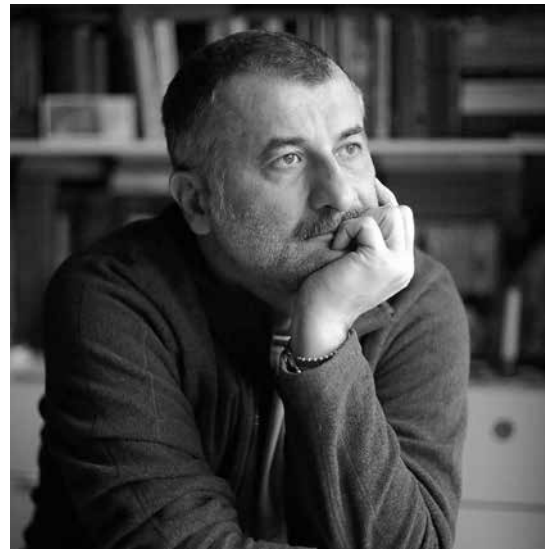
«СМЕРТЬ – ЕДИНСТВЕННЫЙ ДОСТОЙНЫЙ СЮЖЕТ»

Беседу ведет Антон Долин

Антон Долин. Ваши фильмы всегда были поставлены по собственным сценариям, основанным на оригинальной идее. «Мальмкрог» не только экранизация «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории» Владимира Соловьева, но экранизация, весьма близкая к первоисточнику. Как вы к этому пришли?

Кристи Пуйю. С годами мы меняемся… «Три разговора…» я открыл для себя двадцать пять лет назад. В Румынии при Чаушеску не публиковались работы Владимира Соловьева, Николая Бердяева, Сергея Булгакова. После падения режима моментально появились маленькие независимые издательства, которые буквально бросились на «запрещенку», начали переводить и печатать всё. Русские мыслители были не на последнем месте! Это был интересный этап моей жизни. Я впервые начал узнавать, чем на самом деле была власть коммунистов. До того знание было на уровне слухов и легенд. Масштаба преступлений я себе даже представить не мог. А в начале 1990-х информация хлынула, будто плотину прорвало. Гигантское количество мемуаров, Солженицын… До Шаламова добрались позже, всего лет пять назад. Я пережил настоящую революцию сознания, читал запоем. На этот период пришелся и Соловьев, изменивший мой взгляд на мир.

При Чаушеску я был атеистом и дарвинистом, хотя меня воспитала бабушка – по идее, верующая. А после прочтения Соловьева вдруг обратил внимание на то, как много у него говорят о Боге. Впрочем, тогда об этом писали все авторы. И самые образованные, и самые простодушные. Полный спектр. У Соловьева же меня особенно поразила новелла о пришествии антихриста. До того эсхатологические перспективы никогда меня не интересовали…



Кристи Пуйю

Я не расставался с этой книгой, хотя в те годы и мысли не было ее экранизировать. Для меня кинематограф был чем-то другим.

Антон Долин. Чем именно? Это возможно сформулировать?

Кристи Пуйю. Свидетельством. Личным свидетельством о прожитом и испытанном. Кинематографист, как любой другой художник, писатель, музыкант, да и вообще любой человек, как мне кажется, – проживая свое время, имеет обязанность: свидетельствовать. Ничего нет важнее. Предупреждать других о том, через что прошел сам. Я сделал несколько фильмов о мире, в котором живу. Но все это время меня не оставлял вопрос: имеет ли отношение книга Соловьева к тому миру, в котором живу я? Как связано начало XX века с началом века XXI? Существует ли вообще связь? С «Тремя разговорами…» я прожил опыт, который хотелось передать. Причем без собственных вмешательств. Мне было неприятно думать, что я изменю текст первоисточника и зритель отвлечется, задаваясь вопросом: «А что, собственно, мне пытается сказать режиссер?»

Когда я учился в Швейцарии, то открыл для себя дирижеров-аутентистов, выступавших за исторически точное исполнение музыки эпохи барокко. Николаус Арнонкур, Густав Леонхардт… Меня прельстила идея вернуться к партитуре, восстановить звучание, предельно близкое к первоисточнику, даже если это кажется неосуществимым.

Антон Долин. В результате оказалось, что их версии более свободные, чем общепринятые.

Кристи Пуйю. Конечно. Возвращаясь к произведению, соблюдаешь именно его дух, а не букву. Я хотел попробовать сделать с Соловьевым то же самое. Найти дух этой свободы. Но сначала проверить себя! Поэтому я затеял пробные съемки во Франции несколько лет назад, чтобы посмотреть и послушать, как зазвучит текст. Я бесконечно сомневался и тестировал разные варианты, никак не мог дать ответ на главный вопрос: перенести ли действие и диалоги в наши дни? Во Франции

Кристи Пуйю на съемках фильма «Мальмкрог»

я делал именно это. Язык для меня чужой, материал тоже, снимать вдали от дома – а ведь я не путешествую, боюсь перелетов. Сплошные риски, шаг в чужой мир. Трансильвания!..

Антон Долин. Что за Мальмкрог? Где это? Горы, снег… Будто апокалипсис уже случился, а герои фильма просто еще не в курсе.

Кристи Пуйю. Я долго думал над местом действия. Ведь у Соловьева они встречаются летом, там вилла на берегу Средиземного моря. Скорее всего, в Каннах. Мне это представлялось неверным, почти немыслимым. Я не хотел, чтобы мои герои разговаривали на фоне живописных курортных пейзажей. Мне хотелось их запереть в помещении. Но как это сделать, если на дворе лето? Летом люди общаются на природе! На солнце, в саду. Так было и сто лет назад, аристократия принимала солнечные ванны…

Проблема места была только одной из проблем. Не меньше меня заботил язык. Французский – язык аристократии того времени, русской в том числе. Но я не мог найти ни румынских актеров, достаточно хорошо владеющих французским, ни российских. Да и с французами было нелегко… В общем, актеров мы собирали с большим трудом, денег вечно не хватало. Это технические проблемы, но серьезные.

Когда мы поняли, сколько у нас остается денег, то стало очевидным: снять костюмное кино за эту сумму почти невозможно. Мы вошли в фазу простоя, но отказываться от проекта я не хотел, хотя стал всерьез обдумывать новый фильм – экранизацию «Одержимых» Камю, его версии «Бесов» Достоевского, еще одной из важнейших для меня книг, которую я читал задолго до «Трех разговоров…». Думаю, все это копилось и выплеснулось в «Мальмкроге».

Антон Долин. Так как же появилась Трансильвания?

Кристи Пуйю. В какой-то момент французы пошли мне навстречу, дело сдвинулось с мертвой точки, и тут мой брат посоветовал усадьбу среди

гор в трансильванской деревне. Старое немецкое название этого места – Мальмкрог. Мой брат, графический дизайнер, случайно там оказался и сказал, что это место недавно отреставрировали, мне оно подойдет идеально. Мне там сразу понравилось! О Трансильвании я не знал ничего, тут же стал читать и увлекся. Мы вообразили, что семья дворян живет в этом поместье, к ним приехали друзья… И вот они сидят за обедом, вокруг заснеженные горы, завязывается разговор на общие темы. Текст внезапно ожил.

Антон Долин. Вы сделали несколько значимых изменений в первоисточнике.

Кристи Пуйю. Главное – я убрал генерала, заменив его женой, назвал ее Ингрида: она генеральша. Это было для меня принципиальным. Генерал у Соловьева был единственным персонажем, который видел своими глазами ужасы войны, а остальные – нет. Это нарушало баланс. Ему нельзя не верить, его свидетельство слишком сильно. Поэтому я передоверил его аргументы жене, которая говорит и от своего имени, и от имени отсутствующего мужа. Мне показалось забавным, что милитаристскую точку зрения выразит женщина.

Антон Долин. А еще вы сделали женщиной князя. Теперь это княгиня – Ольга.

Кристи Пуйю. Князь в книге слишком прекраснодушен и наивен. Думаю, молодая женщина более органична в таком качестве, ее чувствам легче веришь.

Антон Долин. И легче симпатизируешь. В ней не увидишь подручную антихриста.

Кристи Пуйю. В реальности мы хотим увидеть такого персонажа-идеалиста, как она, со всей путаницей в мыслях и хорошими манерами. Она начиталась Толстого, верит в эти идеи… Но я решил для себя, что Ольга и ее оппонент Николай будут членами одной семьи. Это объяснит динамику сложных, не проговоренных и не показанных отношений между ними. При этом я осознанно убрал из кадра и сценария любые намеки на то, кем именно они друг другу приходятся. Муж и жена? Брат и сестра? Возможно. Для меня скорее так. В любом случае, эти двое – хозяева дома, поэтому я усадил их во главе стола.

Антон Долин. А ведь есть еще старик полковник, тяжелобольной, который лежит в постели. Их отец?

Кристи Пуйю. Все может быть. Ольга ухаживает за ним, это явно не случайно.

Антон Долин. Если Ольга – немного Толстой, то Николай (у Соловьева он был господином Z) – немного Достоевский. Или эдакий Свидригайлов, Ставрогин, Иван Карамазов…

Кристи Пуйю. Да. Наверное.

Антон Долин. Вы фактически достигли идеальной полифонии по Бахтину, зритель может быть на стороне любого персонажа.

Кристи Пуйю. Этим я горжусь. Не веду зрителя за руку, он выбирает позицию сам. Но я хотел, чтобы характеры персонажей тоже были

своеобразными аргументами, не менее важными, чем реплики из текста Соловьева. Как будто мне надо было протестировать диалоги Соловьева: действительно ли эти позиции звучат убедительно и сто лет спустя? Можно ли разыгрывать те же карты? Думаю, ответ утвердительный. Сложность текста не растворилась. Она, возможно, спряталась за персонажами, стала менее очевидной, но она есть. Все же я убеждаюсь, что Соловьев был и выдающимся художником, драматургом и романистом, ироничным и мудрым, а не только философом. И он приглашает нас к свободной интерпретации своего текста, это приглашение даже не закамуфлировано.

Антон Долин. Вы им воспользовались, не меняя ни слова.

Кристи Пуйю. Это было самое интересное пари. Возможно ли сделать так, чтобы мы поверили: этот текст произносят не академики на университетском диспуте, а простые живые создания из плоти и крови, подобные нам? Но при этом аристократы в костюмах конца XIX века. Костюмы меняют многое. Ведь, невзирая на время действия, все происходит здесь и теперь. К счастью, Соловьев все-таки довольно конкретен. Он не Хайдеггер.

Антон Долин. В фильме открытый финал. Или этого финала нет вовсе. Но и у новеллы об антихристе, которой Соловьев закончил «Три разговора…», тоже нет завершения.

Кристи Пуйю. Кульминационное событие помещено в центр фильма. Это экзекуция, казнь всех действующих лиц. Мы не видим, кто их убивает, и не знаем почему. Можно предположить, что это антиутопия, которую вообразил Эдуард – персонаж, которого в книге Соловьева называли просто политиком. Он рассуждает об англо-бурской войне… И война входит в фильм. Так она выглядит. Так выглядит революция. Таковы ее обстоятельства и последствия. Кстати, Иштван, безмолвный дворецкий из фильма, носит револьвер под курткой. Но я хотел, чтобы вы этого не замечали. Это можно увидеть, только если смотреть по-настоящему внимательно. Недаром и полковник, прикованный к постели, цитирует строчку из «Интернационала», спрашивая о ее значении.

У фильма первоначально было другое название. Я хотел озаглавить его «Мосты Кёнигсберга», отсылая к старинной математической задаче, где спрашивалось, как пройти по семи мостам, не ступая ни на один из них дважды. Это задача без решения. Мне показалось, что такой парадокс ставит пределы нашему пониманию некоторых явлений. Название изменилось, но осталась еще одна незаметная деталь. В сцене, где Ольга падает в обморок, на стене висит старая гравюра с видом Кёнигсберга, на которой виден мост. Чем говорить о проблеме, не имеющей решения, я предпочел ее показать.

Антон Долин. О какой проблеме идет речь?

Кристи Пуйю. Разумеется, о проблеме добра и зла.

Антон Долин. Название «Мальмкрог» – тоже завуалированная отсылка к отсутствию такого решения? Как «Сьераневада».

Кристи Пуйю на съемках фильма «Мальмкрог»

Кристи Пуйю. Ну здесь это все-таки конкретный топоним. В какой-то момент мне показалось, что название не так уж важно. Оно пришло на монтаже. У меня мелькала мысль отослать в названии к революции большевиков, вы можете себе представить? Я отбросил ее как слишком глупую. Мой фильм гораздо шире исторической проблематики. Он – о состоянии ума, состоянии души.

А финал у меня есть. Адвокат Христа покидает помещение. Остальные начинают внезапно говорить о том, что им труднее различать объекты, они как будто теряют зрение. Превращаются в обезглавленную курицу, которая по инерции продолжает двигаться. Я подумал, что это идеальный момент для выхода из фильма. Центр тяжести перемещается с идей на проблему зрения, субъективного восприятия этих идей. Каждый остается при своем.

Антон Долин. Что-то комическое в этом есть.

Кристи Пуйю. Ну конечно! Вряд ли кто-то будет смеяться в голос, но в фильме много смешного.

Антон Долин. Например, политик, который всерьез утверждает, что Европа покончила с войнами, – и это в преддверие двух мировых войн.

Кристи Пуйю. Да уж…

Антон Долин. Можно сказать, что все ваши фильмы исследуют смерть. Будто нет ничего важнее. «Смерть – это зло?» – вопрос, которым задаются в «Трех разговорах…» персонажи Соловьева.

Кристи Пуйю. Для православных смерти не существует. Смерть – это расставание с этим миром, но также и второе рождение. Покинуть мир не значит перестать существовать, не значит исчезнуть! Пугает не смерть, а пустота, об этом говорит Николай. Один румынский писатель, неверующий, вполне рациональный и свободомыслящий, однажды сказал: я боюсь не бога, а отсутствия бога. Если же он существует, то я готов пойти хоть в ад. Лично меня пугает идея небытия. Поэтому мы так

охотно включаемся в диалог о Христе и дьяволе. Я, конечно, грешник, но если меня приговорят к падению в ад, то в своем падении я буду смеяться от радости, зная, что другие спасутся. Каждый из нас предпочтет иметь дело с другом, а не с врагом, но лучше враг, чем пустота.

Почему-то в слове «Мальмкрог» мне чудится описание синдрома – предощущения конца света. Им пронизана вся картина, о чем бы ее персонажи ни говорили. Я не объясняю ничего, не даю никакого бэкграунда, но на самом деле фильм начинается с абсурдного с точки зрения реализма образа: никогда в жизни не могли бы стадо баранов и их пастух вот так запросто пройти мимо усадьбы аристократа.

Антон Долин. А еще эта таинственная девочка – «Зоя, Зоечка…».

Кристи Пуйю. Она то внутри, то снаружи усадьбы. Кто она? Мы не знаем. Но память субъективна. Недаром даму из «Трех разговоров…» Соловьева я назвал Мадлен. Это, конечно, поклон Прусту и его печенью «мадлен». Так наша индивидуальная память пытается войти в отношения с большой историей, запомнить ее и интерпретировать посвоему. Официальная история фальшива по определению. Правдивой истории не существует. Есть лишь субъективная память.

Антон Долин. Можно ли сказать, что «Мальмкрог» родился из страха пустоты, небытия?

Кристи Пуйю. Как и все мои фильмы. Смерть – единственный достойный сюжет, хотя долгое время я не мог этого сформулировать. Это единственный экзамен, который важен. Да, я боюсь летать в самолетах, но совет напиться в воздухе всегда мне казался самым тупым из возможных. Если самолет будет падать, я хочу при этом присутствовать! Тебе предстоит единственное важное событие в жизни – и ты его пропустишь? Идиотизм. ◆

Лариса Малюкова

ПРОПИСНЫЕ ИСТИНЫ

«Отправление поездов»
Iesirea trenurilor din gara
Авторы сценария, режиссеры
Раду Жуде, Адриан Чофлынка
Оператор Мариус Пандуру
Microfilm, Nomada.solo
Румыния
2020

«Прописные буквы»
Tipografic majuscule / Uppercase Print
Автор сценария, режиссер Раду Жуде
Оператор Мариус Пандуру
В ролях: Сербан Павлу, Александру Поточан, Йона Якоб и другие
Microfilm, Televiziunea Romana (TVR1)
Румыния
2020

В программе «Форум» на Берлинале сразу два фильма Раду Жуде, одного из лидеров румынского кино. Отзывы полярные. От восторженных до – сама слышала – «Так нельзя! Это не кино!», «Снимает про одно то же».

Кажется, Жуде с его документально-художественными фресками и псевдодоком, почти болезненным пристрастием к политическому кинематографу сам достоин рецензии или эссе. О его самостоянии, кропотливом лабораторном поиске форм, последовательной и фанатичной преданности непричесанной правде. Не случайно режиссера, обласканного фестивалями, нещадно критикуют на родине.

Выпускник режиссерского факультета бухарестского Университета медиа. Поклонник Антониони, Феллини, Бунюэля и Тарковского. Проходил практику ассистентом Коста-Гавраса на картине «Аминь», работал на «Смерти господина Лазареску» Кристи Пуйю (эти картины – о связи Ватикана с «третьим рейхом» и о повседневности умирания – в какой-то степени сформировали его стиль).

Жуде не считает зазорным снимать игровые короткометражки. Сочинил более ста роликов для телевидения. Нетривиально описал мир рекламы в полнометражном дебюте «Самая счастливая девушка на свете» (Cea mai fericita fata din lume; 2009). После вояжа в психологию семейных конфликтов («Все в нашей семье», Toata lumea din familia noastra; 2012) вышел на магистральную тропу исследования истории без прикрас. В 2015-м за фильм «Браво!» (Aferim!) получил на Берлинале приз за режиссуру. Это черно-белое, напоминающее американские вестерны Джона Форда кино – репортаж из эпохи рабовладения в Румынии, когда рабы-цыгане принадлежали дворянам. Фильм про особенности расистского

«Отправление поездов», режиссеры Раду Жуде, Адриан Чофлынка

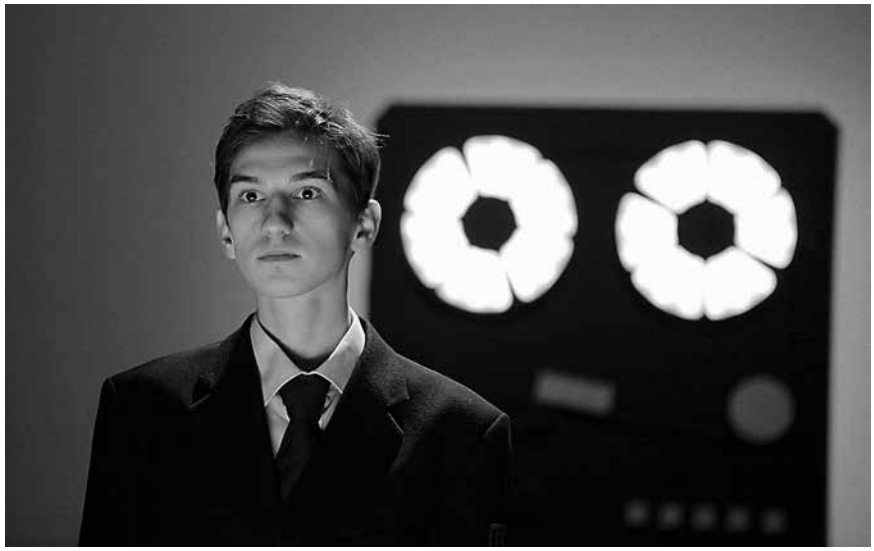
национального менталитета вызвал общественное возмущение, а режиссер был обвинен в злостном очернительстве. Знакомая история.

Все его картины так или иначе вывязаны на спицах румынской истории. В «Истерзанных сердцах» (Inimi cicatrizate; 2016) атмосфера предгрозового фашизма растворена в мотивах «Волшебной горы» Томаса Манна. Ломающий кости герою туберкулез – метафора всемирной неизлечимой болезни, а в карнавале смерти, танцующей в коридорах госпиталя, среди прочих личин самая заметная – маска антисемитизма.

В аскетичном румынском кинематографе Жуде стоит особняком. К «новой волне» себя не причисляет; его манера плакатная, с демонстративной экспрессией и с непременными вкраплениями саркастического юмора. Он ломает правила и принципы повествовательного кино. Вмешивает в зигзагообразное движение истории хронику, фотографии, документы, письма.

Он не просто поднимает болезненные для национального (не только румынского) самосознания темы, но и вскрывает затянувшиеся кожей симулятивного склероза раны.

Все его работы связаны с желанием достучаться до соотечественников. О фильме-триумфаторе Карловых Вар «Мне плевать, если мы войдем в историю как варвары» (Îmi este indiferent daca în istorie vom intra ca barbari; 2018) сразу заговорил мир. Название – цитата из речи создателя национал-легионерского государства, диктатора маршала Антонеску. Этой фразой был запущен в действие механизм кровавой чистки еврейского населения, которую румынские войска добросовестно осуществили в самой стране и на Восточном фронте. Новаторский провокативный киноопыт, внутри которого спрятана инсценировка: художница-концептуалистка затеяла крупномасштабную историческую реконструкцию на главной площади



«Прописные буквы», режиссер Раду Жуде

города к недовольству властей. Мариана (альтер эго Жуде) одержима идеей рассказать современникам правду об этнических чистках 1941-го. Мифология великой Румынии уже проросла густым лесом, заняв место выжженной из памяти истории. Новые поколения верят в народ, ведущий происхождение от благородных римлян, знают, что Антонеску – мученик, защитник евреев, а Холокост и депортации цыган выдумка политиков-горлопанов. После мучений и сомнений молодой художницы на площади все-таки вершится жутковатое представление. Но сцены геноцида, имитация сожжения евреев в закрытом амбаре проходят на ура у зрителей. И только гроздья из тряпичных людей на перекладинах на минуту приводят площадь в замешательство. Зато публика горячо приветствует марширующих немецких нацистов и румынских солдат. Варварская реакция толпы – отражение реальных умонастроений румынского общества, хотя и в оптике гротескного преувеличения. Изучая закономерность коллективного бессознательного, Жуде исследует природу варварства. Не случайно в этой мрачной сатире, демонстрирующей тривиализацию адского насилия, столько ссылок на «Банальность зла» Ханны Арендт.

Режиссер решается на эксперимент-шок на перекрестке игрового и документального кино. Цель – встряхнуть общество, ностальгирующее по золотому веку, в который, между прочим, случился и Холокост. Жуде силится преодолеть забвение фактов. Его волнует проблема интерпретации: «Мы интерпретируем окружающую нас реальность, все сигналы, которые получаем через органы чувств и мозг. Поэтому важно опираться на документы, снимая кино».

С помощью приема очуждения (die Verfremdung), опоры на документы и достоверные свидетельства, опосредованные кинематографическим методом, он счищает лживую ржавчину. Собственно говоря,

следует «аналитическому методу» Годара с его девизом делать не политическое кино, а фильмы сопротивления.

Ключевая проблема исторической памяти с какого-то момента не отпускает Жуде. «Мертвая нация» (The Dead Nation; 2017) – документальное эссе, построенное на контрапункте: закадровый голос мерно читает отрывки из дневника бухарестского еврейского поэта и врача Эмиля Дориана. А фотографии Костикэ Аксинте демонстрируют, как разрастается мука и безумие румынского Холокоста. Как страна сходит с ума: румынизация гонит евреев с работы, из их квартир и домов, в провинции начинаются погромы, эшелоны идут в концлагеря. Магия лиц и слепка времени – привораживают. Этот фильм стал предтечей, репетицией еще одной работы – свидетельства Холокоста.

«Отправление поездов» – монтажный фильм, состоящий из архивных документов, фиксирующих фашистские погромы летом 1941-го. Трехчасовая трехчастная симфония. Главная партия – фотографии жертв. За кадром люди зачитывают обрывки биографий. Более сотни голосов. На этом сложенном из фотографий гигантском кинопанно, словно из темноты времени, проступают свидетельства массового геноцида в румынском городе Яссы. Едва ли не по часам. Нет, по минутам, стертым из национальной памяти. 29–30 августа румыны и немцы учинили погром еврейского населения бывшей столицы молдавского княжества. Раду Жуде и его сорежиссер историк Адриан Чофлынка по крупицам бесстрастно восстанавливают трагедию. Превращают документы в душераздирающий очерк об убийстве. Союз Чофлынки и Жуде сложился во время работы над «Мертвой нацией» и «Варварами». В их руки попал альбом с портретами 364 жертв погромов в Яссах. Начались изыскания в архивах, воссоздание рассказов жертв. Портреты с информацией об их гибели Жуде раздавал жителям Ясс. Брали неохотно, городу хочется забыть стыдные страницы прошлого.

Невыносимо долгие 175 минут. Для авторов невозможен выбор: рассказав об одних, умолчать об их соседях? Мучительный хронометраж – дань уважения к погибшим. (Так у камня на Лубянской площади люди часами зачитывают имена убиенных.) Чтобы мы посмотрели в глаза Давиду Экерману, доктору-радиологу, в дом которого жарким летним утром ворвались жандармы, избили детей и взрослых до крови, арестовали всех, женщин отпустили, мужчины исчезли. Соломону Альбину. Монологи жен об убийстве звучат как эхо: муж арестован… был посажен в поезд смерти… мужа и сына отправили в лагерь… Женщины целовали руки, сапоги полицейским, пытались откупиться. Деньги брали, мужей и сыновей уничтожали. Евреев расстреливали на улицах, на станции… После многочасовой экзекуции вагоны, обработанные карбидом кальция, забитые людьми, двинулись в одиннадцатичасовой путь, задохнувшихся не выбрасывали до «конечной остановки». И тут же довоенные фото: монокли, наряды, позы, дети в бантах и бабочках.

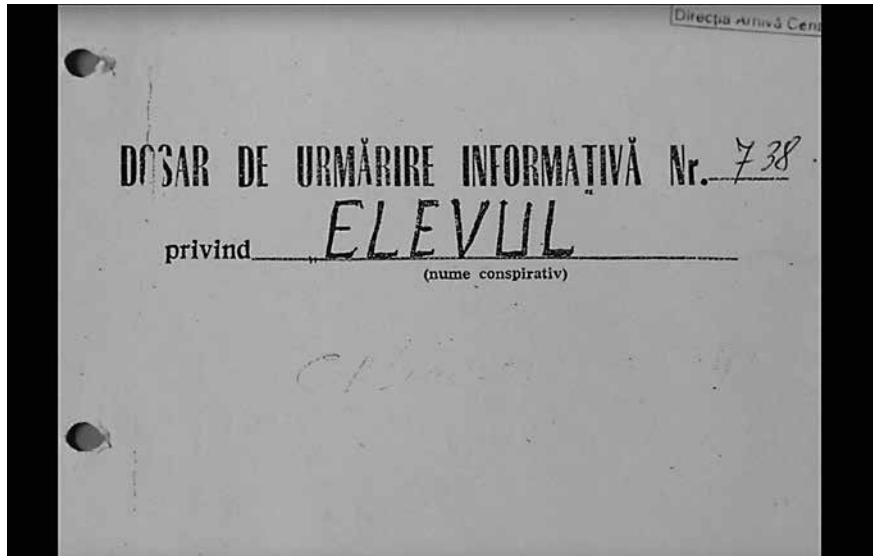
Много имен убитых и даже тех, чьи фото не удалось найти, на черном экране. А фотографий расстрельщиков нет. Авторы брезгуют их показывать. За кадром цитаты из монологов румынских полицаев, добивающих раненого: «Теперь ты наконец успокоишься, беспокойный жид». После трехдневных погромов громогласно хвастались друг перед другом – кто больше убил. Впрочем, человеческое и скотское, убежден Жуде, совсем рядом. На расстояние щеки. Соседнего двора. Как спокойно рассказывает женщина о восторге соседей в момент убийства ее семьи: «Наконец-то расправились с выродками старой жидовки!»

В третьей части фильма открывается причина происходящего. Корень зла – адвокаты дьявола, свидетели, с молчаливого и ободрительного согласия которых и происходили погромы. На фотографиях обыкновенные жители, спешащие по делам, и любопытствующие ротозеи – рядом с трупами на мостовой.

Марки, открытки, дневниковые записи и записки. Фотографии: расстрелянные дома, люди спиной к стене с поднятыми руками, идущая толпа к поезду, убитые на мостовой рядом с едущими грузовиками, очередь на запись еще живых людей в шляпах и плащах. Что делает Жуде с историей? В сущности, просто проявляет, как Картье-Брессон, негатив. Он так же, как великий фотограф, не обрезает изображения – ему важно захватить момент реальности. Раздетые тела – вопиющая беззащитность, и рядом ноги полицейского в идеально начищенных сапогах. Или голое тело у колес машины. Скучающий полицай у горы тел – в его руках чистый платок. То, что в игровом кино могло бы стать штампом, в документе превращается в крик. То, что в газете выглядело бы архаичным символом геноцида, в кино Жуде превращается в интимное признание собственного бессилия перед вселенским злом.

По сути, с какого-то момента все его кино – грандиозная исследовательская работа. Идентификация жертв по обрывкам документов и фото, возвращение лиц и имен погибших, подробности их смерти. Жуде с Чофлынкой изучили тысячи оцифрованных страниц из Мемориального музея Холокоста США, Национального архива Румынии, Румынского центра изучения еврейской истории, Национального совета, архивы Государственной полиции, Яд Вашем, Румынском военном архиве. Странно, но до сих пор румынский Холокост – тема малоизученная. Для Жуде утопленная в беспамятстве история – больше чем боль. «Просто взгляните на этих серьезных исследователей, изучающих Холокост, все это так нелепо. Они просто зарабатывают себе на жизнь! Они идут на конгресс с подготовленными гладкими речами о резне и газовых камерах. А потом дружно выходят за коктейлем или пивом, и всё».

Да, верно заметил историк Рауль Гильберг: «Ни одна страна, кроме Германии, не участвовала в массовых убийствах евреев в таком масштабе». Но представитель властей, который запрещает инсценировку с уничтожением евреев на городской площади в «Варварах», развивает вывод Гильберга: «Все потому, что мы, румыны, всегда на втором месте».



«Прописные буквы»

К сожалению, фильмы Жуде становятся все злободневнее – антисемитизм вновь превращается в привычный вывих румынской современной культуры. О ползучем антисемитизме говорят и пишут во Франции, Австрии, Германии. Современность в политике тесно связана с «еврейским вопросом». Мир заражен, и ксенофобия оправдывает насилие, а кризис и обеднение отлично стимулируют поиск «без вины виноватых».

При этом искатель правды Жуде является поклонником фон Триера, особенно условного «Догвиля», предпочитает и микст хроники с открытой театральностью, обращение к документам сочетает с игровыми сценами. Он автор сложных конструкций. В игровое кино инсталлирует съемки рекламного ролика («Самая счастливая девушка на свете»), репетиции уличного спектакля («Мне плевать…»), концерт народного театра («Браво!»).

Фильм «Прописные буквы», как и пьеса и спектакль драматурга и режиссера Джанины Кэрбунариу, осуществленные в начале 2010-х годов в рамках проекта «Параллельные жизни – XX век глазами секретной полиции», основан на документальном материале. В 1981 году Мугур Кэлинеску, одиннадцатиклассник из города Ботошани, писал антикоммунистические призывы на стенах местного штаба коммунистической партии. Задавая вопросы режиму Чаушеску, призывая соотечественников к свободе и демократии, стал «объектом внимания» агентов тайной полиции. Допрашивали его, его семью, все окружение. Возникло пухлое архивное дело. Жуде, по сути, экранизирует эту папку.

Он придумал замысловатый концептуальный киноспектакль. Про мальчика, обнаружившего наготу «разодетого в пух и перья» короля, и про короля, наказавшего мальчика.

«Отправление поездов»

На фоне минималистской декорации с громадным картонным телевизором, допотопным магнитофоном актеры в костюмах 80-х зачитывают в камеру расшифровки допросов и архивные записи от лица своих персонажей.

Автор утрирует спектакль, устроенный спецслужбами для показательной порки наивного подростка, наслушавшегося голосов «Свободной Европы», поверившего в возможность справедливости.

В этой мрачной сатире Жуде восстанавливает ход фантасмагорических событий. В спектакль он вшивает архивные материалы румынского телевидения того времени. Монтаж усиливает ощущение абсурда: допросы, заявления, расшифровки, прослушки перемежаются рекламой, монументальными выступлениями хоров и танцевальных коллективов, парадами, кулинарными шоу, пропагандистскими роликами о великой миссии Чаушеску. Рваный монтаж усиливает контрастность между опутанной слежкой и тотальной подозрительностью жизни системы и радостной до визга телевизионной утопией. Свидетели, обвиняемый, следователи, судьи будничными голосами описывают сюрреалистическую картину: как из воздуха шьют преступление, вину, раскаяние. Вот только наказание будет самым настоящим.

Качающийся в преддверии перемен режим становится жестче, крикливей, идиотичней. Побеждает система. У Кэлинеску отбирают не только свободу мысли, но и жизнь. Он умрет от лейкемии через некоторое время после выхода из тюрьмы.

Жуде вновь демонстрирует разрыв между реальностью и показательной историей диктаторской Румынии. Весь фильм – столкновение: серых агентов и обычных людей с их заботами, самосознания взрослеющей личности с образом предателя, изменника родины. Но режиссер показывает и то, как с людьми в этом столкновении происходит страшное превращение. И вот уже товарищи и одноклассники подростка

дают показания против него. И вот уже рядовые граждане массово поддерживают «народоизъявления» и репрессии. Еще одна демонстрация того, как репрессиям подвергаются не только тела, но и мысли. Как стерилизуется мировоззрение, пресекаются поползновения к свободе, а мерзкий удушливый страх заполняет легкие.

Чем эта история отличается от дела «Нового величия», названного экстремистской организацией? Пожалуй, лишь отсутствием провокатора. Там один мальчик поверил в возможность демократии и писал на стене прописные истины, у нас дети в телеграм-чате «Клуб любителей растений» размечтались о «Будущем России сегодня» и оказались фигурантами дела о создании экстремистского сообщества.

«Граждане! В нашей стране сложная экономическая ситуация. Внешний долг достиг 10 миллиардов долларов, а в прессе идет дождь из “розовых лепестков”». Это цитата из фильма «Прописные буквы». Вроде бы про Румынию 80-х. Не про Россию 20-х годов XXI века.

Эффектный плакатный трагифарс с брехтовскими эскападами о внутренних нарывах общества строгого режима, о пропаганде, превращающей соседей, родственников во внутренних агентов диктатуры Чаушеску, – чрезвычайно поучительное зрелище, поднимающее универсальные вопросы.

Режиссер не скрывает сделанности своих работ: нередко показывает сам процесс съемок, осветительные приборы, разметку, камеры. В «Варварах» есть репетиции с массовкой, в которой натурщики просят эффектную нацистскую форму, а режиссер мечется тут же, сомневаясь в собственных идеях и решениях. В «Прописных буквах» действие строится почти на полной статике. Драматургию задает контрапункт документальности и подчеркнутой театральной условности. «Мой фильм – монтажный, – говорит автор, – все составные части скрепляются воедино: образы, тексты, звуки и все остальное. Вы не можете добиться такого эффекта каким-либо другим способом и с такой же легкостью».

Во всех его фильмах свита прошлого играет голого короля современности. Эпоха варваров, увы, продолжается (и не только в Румынии или России), набирают в легкие воздуха ультраправые, националисты, неофашисты, но главное – разрастается серая масса сочувствующих. Когда их число достигнет критических цифр, новая катастрофа необратима. ◆

Анна Меликова

ВОЗМОЖНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

«Несчастье быть рожденным»
The Trouble with Being Born
Авторы сценария Зандра Волльнер, Родерик Варих
Режиссер Зандра Волльнер
Оператор Тимм Крёгер
Художник Пиа Ярос
В ролях: Ингрид Буркхард, Зузанне Гшвендтнер, Яна Макиннон, Доминик Варта, Лена Уотсон
Panama Film
Австрия – Германия
2020

Солнечный день. Стрекот кузнечиков и цикад. Одинокая вилла в лесу. Десятилетняя девочка Элли и ее отец Георг отдыхают у бассейна, не прячась от солнечных лучей. «Мама бы такое не разрешила», – произносит закадровый голос рассудительной Элли. Их отношения похожи на обычную доверительную связь между дочерью и отцом при отсутствующей матери. Но вот Георг находит бездыханную Элли, плавающую вниз головой на поверхности воды, и кажется скорее раздраженным, чем испуганным. «Ну вот опять», – говорит он и, дотащив обездвиженную девочку до дома, с помощью гаджета легко перезапускает ее программу.

Элли – гуманоидный робот, чье внеприродное происхождение выдает слишком гладкая кожа, чуть замедленные движения и едва уловимое электронное жужжание. К этой данности мы привыкаем довольно быстро, и вот отношения отца и дочери-робота нам снова начинают казаться вполне естественными: Георг заботится об Элли, успокаивает, когда она трясется, испугавшись грозы, обнимает, позволяет заснуть на своей груди. То, что в этих отношениях все-таки есть элемент, радикально выпадающий из наших представлений о норме и морали, мы узнаем спустя несколько сцен, когда игры в бассейне перестают быть невинными, а искусственное тело Элли оказывается снабжено специальными съемными приспособлениями для секса, которые Георг прочищает после каждого использования. Он – технопедофил, а робот – объект, который помогает ему реализовать его страстные и болезненные желания, связанные с его исчезнувшей десять лет назад дочерью Элли.

Когда робот, следуя своей программе, уходит в лес и теряется, его подбирает незнакомец, увозит с собой, меняет его участь, а вместе с ней и ход сюжета.

«Несчастье быть рожденным», режиссер Зандра Волльнер

И если предыдущая среда обитания Элли была похожа на холодный, стерильный, изолированный мир в духе «Клыка» Йоргоса Лантимоса и «бассейного цикла» поп-арт-художника Дэвида Хокни, то теперь робот оказывается в мире панельных домов с дешевым линолеумом, дерматиновой мебелью, макраме, старым принтером, поломанными часами – в царстве законсервированного прошлого. Из секс-робота Элли превращается в робота-сиделку, робота-помощника, способного скрасить одинокие будни старого человека. Ее новая хозяйка поначалу сторонится техногенного чуда – уж слишком много вопросов оно задает, когда та показывает свои старые фотографии. Но, когда облик, а вместе с ним и идентичность Элли окончательно меняются и перепрограммированный робот начинает напоминать брата старушки, погибшего шестьдесят лет назад, женщина проникается к нему симпатией. Как подсказывает наше чутье, зря. Будучи обучаемой копией человека, то есть имея способность постоянно восполнять лакуны и подхватывать чужой нарратив, робот также обречен повторять трагический путь своего оригинала, а значит, в ссоре толкать собеседника, сбегать из дому и оказываться под колесами поезда.

«Несчастье быть рожденным» – рассказанная экономными средствами тихая история с радикальным и провокационным зарядом, в которой австрийка Зандра Волльнер исследует формальные и смысловые границы: границы жанров, идентичности, памяти, времени, зрительской терпимости. Соединяя эссеистику, напоминающую подростковые дневниковые записи, и ребусный нарратив, отдающий триллером, она постоянно меняет регистры и работает на стыке отстранения и интимного сближения. Ее предыдущая картина «Невозможное изображение» (Das unmögliche Bild; 2016), отмеченная в прошлом году призом немецкой кинокритики за лучший фильм, была снята на 8-*мм* пленку и притворялась found footage: по сюжету тринадцатилетняя девочка

Йоханна получала в подарок от отца камеру, на которую она должна была фиксировать реальность, отец стремительно умирал, а девочка становилась летописцем семейной хроники на фоне послевоенной Австрии. Невозможным это изображение было не только потому, что Волльнер, имитируя несуществующее хоум-видео из 1950-х годов, рассказывала никем прежде не отснятую историю, но еще и по той причине, что в какой-то момент происходил слом перспективы и сама Йоханна, которой как оператору полагалось находиться по ту сторону экрана, входила в кадр, а вместе с ней – и ее воображение, которое нельзя уже было отделить от реальности.

В конце фильма в кадр вплывала огромная белая рыба, иллюстрируя рассказ Йоханны о пережитом в детстве ужасе, когда она чуть было не утонула и на дне увидела огромного карпа. Впрочем, Йоханна признавалась, что не уверена в том, действительно ли что-то угрожало ее жизни, правда ли, что она провела так много времени под водой и уже почти не дышала, или, возможно, лишь встреча с рыбой произошла на самом деле, а все остальное показалось, приснилось, додумалось. Эта же сцена повторяется в «Несчастье быть рожденным», но в другом формате: робот Элли, оставшись одна дома, смотрит мультик, где девочка медленно уходит на дно и видит рыбу. Навязчивый образ пришел в оба фильма из личной памяти самой Зандры Волльнер. Об этом эпизоде из своей биографии она рассказывает в интервью, подчеркивая, что сомневается в его реальности. Было это или привиделось? И что вообще из нашего нарратива о себе часть наших собственных воспоминаний, а что было привнесено извне фотографиями, чужими рассказами, воображением? Эти размышления режиссер вкладывает в уста Йоханне, которая произносит за кадром: «Представлять – возможно, то же самое, что вспоминать, только с изображениями, которые еще не сделаны, – и позже добавляет: – Воспоминания настолько ненадежны, что иногда можно подумать, что это будущее».

То, как ненадежная память играет с нами в игры, как сбивает с толку, как подсовывает нам вместо себя наши фантазии и из какого вообще сора лепятся наши идентичности, – ключевые вопросы, интересующие Волльнер. История с роботом, восполняющим собой человеческую потерю, – идеальный тренажер для такой рефлексии, ведь андроид – лишь поверхность, на которую проецируется взгляд Другого. Не случайно, когда Элли, став Эмилем, помогает старушке делать покупки и встречается на парковке с Георгом, он не узнает ее: не новая куртка и короткие волосы сбивают его с толку, а тот факт, что все это время в роботе он видел свою прежнюю Элли. Зандра Волльнер намеренно пригласила двух разных актрис на роль пропавшей девочки (Яна Маккиннон, с которой режиссер работала уже на предыдущем фильме) и заменившего ее робота (юная актриса, чья настоящая идентичность защищается псевдонимом Лена Уотсон, силиконовой маской и компьютерной графикой при обнаженных сценах); в одно целое они сливаются только в глазах тоскующего по дочери Георга, но не в наших.

Робот Элли, а потом робот Эмиль все время имитирует воспоминания, но на самом деле не обладает собственной памятью, вместо нее программа, вмещающая знания и опыт оригинала. Или скорее воспоминания третьего лица об этих знаниях и опыте? Фильм предоставляет возможность домыслить, откуда в алгоритме Элли слова, которые она произносит, движения, которые она воспроизводит, чувства, которые она имитирует (о том, была ли между Георгом и его реальной дочерью действительно инцестуальная связь, мы так и не узнаем). Возможно, все это запрограммировал сам Георг, постепенно рассказывая роботу всю свою жизнь с дочерью так, как помнит он сам или как хотел бы помнить. Но именно отсутствие важных воспоминаний, о которых, видимо, Георг раньше не упоминал, а значит, не мог интегрировать их в программу, влечет за собой слом в перверсной идиллии отца и дочери-робота. Когда Георг просит поставить песню, «нашу любимую», которую они слушали в Белграде, Элли не только не может вспомнить, что это за песня, но ей к тому же кажется, что в Белграде она вовсе никогда и не была. Отец раздражен этим провалом в памяти, то есть пробелом в программе Элли, хоть и пытается это скрыть: «Тогда поставь что-нибудь другое». Но возникшее воспоминание начинает его преследовать, мучить и становится настолько реальным, что обретает человеческие очертания: повзрослевшая дочь, которая пропала давным-давно, возвращается домой, и вот уже не робот, а настоящая Элли, точнее, материализовавшееся представление о ней, носит футболку с надписью NATURE IS THE FUTURE, плавает с отцом в бассейне и говорит с ним о прошлом. Каким бы совершенным ни был робот, он все равно не может полностью заменить воспоминания, не может излечить травму от потери реального человека, удовлетворить все запретные желания.

Человеческая неготовность принять факт потери, смириться со смертью близких обретает в кинематографе разные формы: умершие могут возвращаться в виде призраков («Персональный покупатель» Оливье Ассаяса), переселяться в новые тела («Рождение» Джонатана Глейзера) или оставаться в виде информации о любимых актерах, предпочтениях в спорте, сексе, еде, которую можно сохранить на другом «носителе» – специально обученном человеке («Альпы» Йоргоса Лантимоса). Но в отличие от мистических или симуляционных репликаций человека, техногенные копии в относительно скором времени действительно могут встроиться в новые социальные структуры. Как они изменят наши представления друг о друге и о нас самих?

Зандра Волльнер не рисует ни апокалиптический, ни утопический сценарий техногенной цивилизации. Изначально она хотела снять фильм о прощании с детством глазами девочки, которая постепенно понимает, что хотела бы видеть мир не таким, каким его привыкли видеть люди, а таким, какой он «есть». То есть избавиться от субъективности, от идентичности, от оценочного суждения, чтобы охватить мир целиком. Именно возможность этого взгляда заинтересовала

«Несчастье быть рожденным»

Волльнер в искусственном интеллекте, и в первые минуты фильма мы как раз наблюдаем за тем, как зарождаются новый взгляд, способный увидеть мир по-другому, и голос, способный рассказать другую историю.

Черный экран. Тишина. Постепенно в кадр проникают подобия образов, надломленные звуки, смешанные голоса, из которых начинают вырисовываться очертания этого мира. Начальные кадры отсылают нас к картине Глейзера «Побудь в моей шкуре», где на человечество смотрел не робот, а инопланетное существо (саунд-дизайн фильма Волльнер, его частые провалы в черноту, структура тоже явно вдохновлены работой Глейзера). Но, в отличие от Глейзера, в чьем фильме инопланетное существо в какой-то момент все-таки пытается стать человеком, робот у Волльнер лишен собственных желаний и сознания. С одной стороны, он очень похож на человека, но с другой – режиссер постоянно напоминает нам, что кожа робота из силикона, его части тела – съемные детали, а то, что мы по привычке готовы принять за сознание, лишь часть программы, в которой иногда случаются сбои. После того как Элли перезагрузили и превратили в Эмиля, у робота остались фрагменты старых настроек. Ночью он издает эротические стоны и говорит старушке, пришедшей по ложному сигналу на помощь, ту же фразу, что так любил слышать от Элли Георг: «Ты пахнешь сигаретами и солнцезащитным кремом». То, что в человеческом измерении называется опытом, в системе андроида – наложение программ, палимпсест из разных алгоритмов. В труде De l'inconvénient d'être né, название которого Волльнер позаимствовала для своего фильма, известный экзистенциальный пессимист Эмиль Чоран, рассматривая рождение как источник всех бед и страданий, пишет: «Лучше быть животным, чем человеком, насекомым, чем животным, растением, чем насекомым, и т.д. Спасение? Все, что уменьшит царство сознания

и поставит под угрозу его превосходство». Интересно, где в этой цепочке мог бы находиться робот?

Невозможное изображение становится возможным в условиях современного техногенного мира. Фантазии постепенно перемещаются из мира воображаемого в мир реальный. Все, что можно себе представить, можно будет создать, а значит, и приобрести. По документальным фильмам об искусственном интеллекте видно, что роботоиндустрия находится еще на начальных стадиях развития, а человекообразные существа, рекламируемые компаниями-производителями, скорее умиляют своей нелепостью, чем внушают страх или вызывают восхищение (пример тому фильм Изы Виллингер Hi, AI). Но согласно прогнозам Дэвида Леви, шотландского шахматиста, специалиста по ИИ и автора книги «Любовь и секс с роботами», высокоразвитые роботы, к которым мы уже привыкли по игровым фильмам, могут появиться к 2050 году, а значит, на многие вопросы нужно пытаться сформулировать ответы уже сейчас.

Как мы будем взаимодействовать с роботами? Должны ли мы переносить на них правила межчеловеческих отношений или нам следует выработать для них другие законы и поместить роботов в отдельную категорию, не очеловечивая их, а значит, исключить возможность моральных оценок, самого понятия травмы, абьюза по отношению к этим неживым существам? И если так, то как быть с секс-роботами-детьми, которые уже существуют на черном рынке? Нужно ли их безоговорочно запретить, или, если рассматривать педофилию как болезнь, допустимо ли использование этих роботов в качестве терапии? Это очень неудобные и неприятные вопросы, от которых хочется отмахнуться. Но в том числе из таких дилемм будет складываться технокультурный образ нашего будущего, его возможное изображение. ◆

Алексей Артамонов

ЦАРЬ ЗВЕРЕЙ И ЗЕРКАЛО

«Гунда»
Gunda
Авторы сценария Виктор Косаковский, Айнара Вера
Режиссер Виктор Косаковский
Операторы Виктор Косаковский, Эгиль Хоскьольд Ларсен
Звукорежиссер Александр Дударев
Louverture Films, Sant & Usant
Норвегия – США
2020

Одним из главных трендов прошедшего Берлинале, если принимать во внимание не только основную конкурсную программу, можно назвать уход от антропоцентризма, то есть модели мира, в центре которого находится человек. Среди ярких примеров чешский фильм «Фрем» из программы Forum, посвященный экосистеме Антарктики и цифровому зрению. Хотя формально представитель человечества в этой картине мира присутствует, позицию он занимает явно не главную – куда больше внимания уделяется льдам, снегам, пингвинам и особенно машинам визуальной регистрации. Эстетическое ядро фильма – идея неразличимости между природным и искусственным. Другой интересный пример – фильм «Ее звали Европа» из Forum Expanded, посвященный, как можно догадаться, корове: точнее, искусственно воссозданной породе древних быков, выведением которой занимались нацистские ученые. Это остроумное критическое эссе слой за слоем снимает пласты и травмы истории с образа прародителей европейского домашнего скота, точный (внешний) вид которых никому доподлинно не известен. Завершается фильм кадрами пасущихся животных, представителей того самого вида, искусственно выведенного путем обратной селекции. Они ничего не могут сказать нам о своей истории напрямую – чтобы обрести речь, им нужен человек с его критическим и аналитическим аппаратом.

Другой позиции придерживается Виктор Косаковский, автор «Гунды» – несомненно главной оды животному миру в программе юбилейного Берлинского кинофестиваля. Она вошла в секцию Encounters, вторую по значению и тоже конкурсную, в которую собирали кино более смелое, экспериментальное, чем в конкурс основной. Хотя важные роли представители

«Гунда», режиссер Виктор Косаковский

кинематографической фауны играли и там: у Хон Сан Су (котик в «Женщине, которая убежала», которому посвящен один из центральных диалогов фильма), Келли Райхардт («Первая корова»), Абеля Феррары (его внутренняя «Сибирь» как будто вся – отражение в глазах молчаливых хаски).

Косаковский – один из главных сегодня документалистов не только постсоветского пространства, но и в мировом масштабе, что косвенно подтверждает «Большой всплеск» Луки Гуаданиньо: герой Маттиаса Шонартса с дрожью ждет ответа от «русского мэтра Косаковского», чтобы влиться в команду операторов его нового проекта. Шутки шутками, но своими фильмами «Беловы» (1992), «Среда 19.07.1961» (1997) и «Тише!» (2003), несомненными шедеврами, режиссер определил антропологический ракурс (и градус) документального кино новейшей истории России. В 2010-е годы он занялся более масштабными интернациональными проектами и вывел документальное кино на новый уровень – как минимум технически. Его предыдущая «Акварель» (2018), посвященная стихии воды и хрупкости человеческого мира в сравнении с природой, была снята в сверхчетком формате 96 кадров в секунду (подходящих залов для такого формата пока катастрофически не хватает). Новый фильм Косаковского создан с использованием той же технологии, но, в отличие от «Фрема», целиком снятого с помощью дронов, совсем не в технике тут соль – во всяком случае, не в режиме съемки.

«Гунда» обходится вовсе без людей в кадре. Вместо них на экране коровы, куры и собственно Гунда (или Гюнда, как ее имя произносят в родной Норвегии), главная героиня, – свиноматка с выводком поросят. Полтора часа мы в деталях наблюдаем за тайной жизнью животных, чья судьба не всегда предполагает даже минимальной свободы, ведь они лишь единицы учета в фермерских хозяйствах, штуки,

обреченные на убой в системе потребления (о структурном соответствии мясной промышленности и фашистской машины смерти, построенных на одних и тех же принципах рационализации и максимизации выгоды, говорили режиссеры Жан-Мари Штроб и Даниель Юйе). Косаковский – убежденный веган с четырех лет: мясо есть он отказался после того, как зарубили его любимого поросенка, которого мальчик считал своим главным другом. Вероятно, именно поэтому в центре его новой картины – свинья.

Черно-белое изображение, нестандартное для анималистического кино, погружает нас в мир свинофермы – закрытый хлев, устланный сеном, в котором копошатся новорожденные поросята. Через щели в досках красиво пробиваются лучи света. Благодаря пресловутой технологии съемки мы видим каждую пылинку, кружащую в воздухе, каждый волосок на коже этих пищащих созданий. Этот мир вообще полон звуков – хрюканье свиньи кажется даже не речью, а музыкой, полностью отсутствующей в фильме в ее привычном инструментальном варианте. В интервью «Радио Свобода» Косаковский говорит, что на звуковой диаграмме им удалось различить триста разных «слов» у свиньи и двести семьдесят у коров. Их значений нам не понять, но эмоций они передают полный спектр[1].

В пресс-релизе фильма используется понятие pig's gaze, «поросячий взгляд», – по аналогии с феминистским термином female gaze, альтернативным и противостоящим главенствующему объективирующему мужскому взгляду (его в данном контексте можно идентифицировать с человеческим). Абсолютная уникальность «Гунды» в том, что она действительно предоставляет нам доселе невиданную в кино точку зрения, соразмерную животным, существующую в их мире и в их горизонтали, а не заставляющую взирать на них с позиции силы и власти, характерной и для многочисленных научно-популярных продуктов «из мира животных». В начале фильма это точка зрения поросят, еще не умеющих управлять своим телом, полностью зависимых от матери, которая несет им пищу, жизнь, но также и является источником смертельной угрозы. В десятки раз превышающая их в размерах Гунда поначалу кажется гигантским чудовищем из средневековых эпосов – драконом или циклопом, который может прихлопнуть неаккуратным движением. Ее низкочастотное хрюканье в этот момент внушает неподдельный ужас и страх. На этой простейшей диалектике жизни и смерти и строится саспенс первой части, который в определенный момент получает разрешение – один из поросят все же погибнет под копытом матери.

Затем действие переключается на цыплят, выращенных в клетке и никогда не выходивших наружу. Режиссер впервые открывает им дверцу в мир и наблюдает за их нерешительностью. Этот психологический эксперимент напоминает другую работу Косаковского – фильм «Свято» 2005 года, в котором он запечатлел первую встречу своего сына Святослава с собственным отражением и разные этапы стадии

1. https://www.svoboda.org/a/30468382.html

зеркала. Наблюдать за тем, как внимательно и интенсивно живое существо переживает первую полноценную встречу с окружающей природой, как реагирует на запахи, свет и исследует пространство, безусловно, интересно. Однако в этом фрагменте, как и в некоторых подобных, обнажает себя наиболее проблематичная часть работы Косаковского: ее литературность. Когда мы видим, как однолапая курица, только что впервые попробовавшая расправить крылья, натыкается на созданное человеком и непреодолимое для нее препятствие, на первый план выходит метафора, которая заслоняет собой полноту жизни и ограничивает свободу интерпретации. Куда более органично эта метафоричность проявляет себя в части, посвященной быкам и коровам, – этот эпизод снимался в Испании. В частности, мы видим сцены базовой биологической солидарности: как животные помогают друг другу обороняться от мух. Эта пойманная ситуация не педалирует некий спроецированный автором смысл и равна сама себе – она производит его, а не отражает, и в этом ее неоспоримое преимущество.

Надо сказать, что камера не предлагает нам здесь безличную фиксацию киноглазом, эдакую вертовскую «жизнь врасплох», помноженную на новые цифровые технологии: что-то подобное мы уже видели в фильме «Левиафан» Гарвардской лаборатории сенсорной этнографии, снятом в 2012-м с помощью камер GoPro, установленных на рыболовецком траулере (не путать с фильмом Андрея Звягинцева), и в некоторых последующих картинах. Однако методология «Гунды» принципиально иная. То, что добавляет Косаковский (но к чему в то же время фильм не сводится), – это психологизм, характерный скорее для классического кино, приоткрывающего душу человека. На это работает и живописное ч/б, напоминающее о высоком кинематографе XX века, и – в гораздо большей степени – хореография съемки. Движения камеры поражают; как удалось этого добиться – не совсем ясно. В фильме преобладают медленные тревелинги, плавные кружения киноаппарата, выверенные композиции и портретные съемки с эффектным контровым светом – как в фильмах Белы Тарра. Вкупе с длительным наблюдением, позволяющим запечатлеть наиболее драматичные моменты жизни героев (а животные здесь полноценные герои в драматургическом смысле), это дает удивительный результат. Известно, что Косаковский построил для своей Гунды что-то типа студии, круговой амбар с площадками для миниатюрной камеры Arri, возможно, рельсы – и все же, как можно было осуществить столь нюансированную съемку в столь малых масштабах, остается загадкой. Тот случай, когда фильм о фильме хочется увидеть не меньше, чем оригинал. Камерой управлял сам режиссер вместе с молодым норвежским оператором Эгилем Хоскьольдом Ларсеном (Egil Håskjold Larsen).

К своей мадонне Косаковский возвращается через несколько месяцев после первых съемок. Поросята подросли, баланс сил изменился. Теперь сочувствие зрителя находится на ее стороне – многодетной матери, отдающей свои ресурсы молодому поколению. Невозможно

«Гунда»

спокойно смотреть, как эти ведомые слепым принципом жизни малыши буквально высасывают из нее все силы и соки. Характер съемки тоже меняется – преобладают открытые пространства и плавные пролеты со стедикамом. Уровень психологизма возрастает. Этому способствует выверенная, немного старорежимная, но константная художественность изображения и звука. Необходимо отметить выдающуюся работу звукорежиссера Александра Дударева, которая, строго говоря, не совсем документальна – диегетический звук здесь соединяется со студийным, работающим на симфоническое погружение в аудиоландшафт природы и фермы.

По-настоящему драматическое звучание фильм приобретает в финале, который я вынужден проспойлерить, так как заключительная сцена является ключевой. Хотя можно ли считать спойлером смерть животного, выращенного с целью быть убитым? Никаких ужасов скотобойни мы в кадре не видим – это принципиальное решение режиссера. Эту работу уже проделали другие авторы: в одном из интервью Косаковский вспоминает, например, «Хлеб наш насущный» Николауса Гейрхальтера. Однако человечество и индустрия в «Гунде» все же трагически вторгаются в пусть искусственную и ограниченную, но все-таки идиллию – во всяком случае зрительную.

Гигантский механический монстр, куда более опасный и пугающий, чем Гунда в начале, медленно ползет на огромных колесах (грузовик тоже снят с точки зрения домашнего скота). С шумом он подъезжает к амбару и, судя по звукам, грузит всех малышей. А далее следует поразительная кульминация, которая, я уверен, войдет в историю. Лишенная потомства, обезумевшая от потери, Гунда уподобляется героине античной трагедии, бежит за грузовиком, ныряет обратно в хлев, кружит на пятачке, где только что визжали ее дети, безуспешно пытаясь снова их обрести. Эта сцена отчаяния и постепенного принятия

«Гунда»

собственного бессилия перед буквализированным богом из машины снята одним планом и длится пятнадцать минут – Косаковский вполне справедливо считает ее лучшей за всю свою карьеру.

В интервью он неоднократно сравнивает Гунду с Мерил Стрип, но параллель Дмитрия Волчека в данном контексте мне кажется точнее – Анна Маньяни и финал «Мамы Ромы»[2]. Однако в самом принципе этих сопоставлений (которыми грешит и автор этой статьи) лежит принципиальная теоретическая проблема. Если почитать критику «Гунды», почти во всех статьях можно найти один и тот же штамп, который отчасти в своей речи воспроизводит и сам Косаковский: благодаря этому фильму мы можем убедиться, что животные испытывают те же чувства, что и люди, – и потому их нельзя убивать (зато, как иронично пел Кобейн, it's okay to eat fish 'cause they don't have any feelings). История философского подхода к животным показывает, что и дискурс человеческой исключительности (который, конечно, имеет и политические коннотации), и дискурс включения животных в сети потенциального взаимодействия опираются на узнавание себя в животном как в зеркале – и на этом фоне человек начинает обретать свою «человечность». Джорджо Агамбен называет эту игру включения и исключения антропологической машиной – машиной, устанавливающей границу между человеком и «животным» другим. Как пишет в своей книге «История животных» философ Оксана Тимофеева, «человек должен был сначала узнать себя в животном, чтобы затем не узнать животное в самом себе: вслед за узнаванием хрупкое единство антропоморфного мира распадается, и зеркало встает между человеком и его бессловесным двойником»[3]. В результате этой операции из произведения искусства выпадает нечто очень важное – возможность установления или обретения неких новых, альтернативных отношений между человеком и животным, и не только между ними.

2. Там же.

3. *Тимофеева О.* История животных. М., «Новое литературное обозрение», 2017, с. 24.

В «Гунде», безусловно, есть экологический пафос, о котором многие говорят: аннотация на Берлинале обещала, что после просмотра зрители не смогут съесть больше ни куска мяса (не сработало). Рабочим названием картины было «Извинение» – перед теми, кого своим фильмом Косаковский спасти не сможет, в чем он отдает себе отчет. А исполнительным продюсером на стадии постпродакшна стал известный защитник животных Хоакин Феникс. Однако к этическим максимам и публицистическим заявлениям, слишком человеческим, фильм, слава богу, не сводится. Его эффект намного шире, а амбиции серьезнее. «Для меня человек перестает быть главным. Я думаю, что мы, скажем так, переоценили свое значение в этом мире. Собственно, с этой мысли начинался и мой первый фильм “Лосев”. Только теперь я говорю о том же самом на уровне киноязыка. Я не отрицаю человека, не отрицаю ценности человеческой жизни. Я просто считаю, что настало время, когда мы должны сказать: гуманизм сделал свое дело. Пора нам сделать следующий шаг»[4], – говорил Косаковский в интервью журналу «Коммерсантъ Weekend» по поводу своей предыдущей работы.

Его слова и прозрения совпадают с общим сдвигом в современной мысли, с новым поворотом в философии и социологии, которые постепенно порывают с привилегированным взглядом человека и освобождают объекты от власти «отражения» и репрезентации в сознании (наиболее влиятельными в этом контексте являются работы Феликса Гваттари, Грэма Хармана и Бруно Латура). Так рождается нечеловеческая экология (non-human ecology), которую молодые авторы пытаются более и более радикализировать, все решительнее вынося человека за скобки – в том числе и произведения искусства.

В качестве послесловия процитирую ответ Грэма Хармана, основателя объектно-ориентированной философии, на вопрос, каким было бы искусство без человека:

> *«Поначалу я был смущен этим вопросом, но потом понял, что не хочу искусства без человека. Дело не в том, чтобы устранить его из искусства, а в том, чтобы понять, что искусство не эквивалентно его человеческому пониманию»*[5].

Виктор Косаковский, снявший очень человечный фильм о животных, тем не менее, кажется, это понимает. Осталось понять и нам – тем сознанием, которое не будет только лишь сознанием человека или свиньи, но в то же самое время и будет ими обоими – и даже больше. ◆

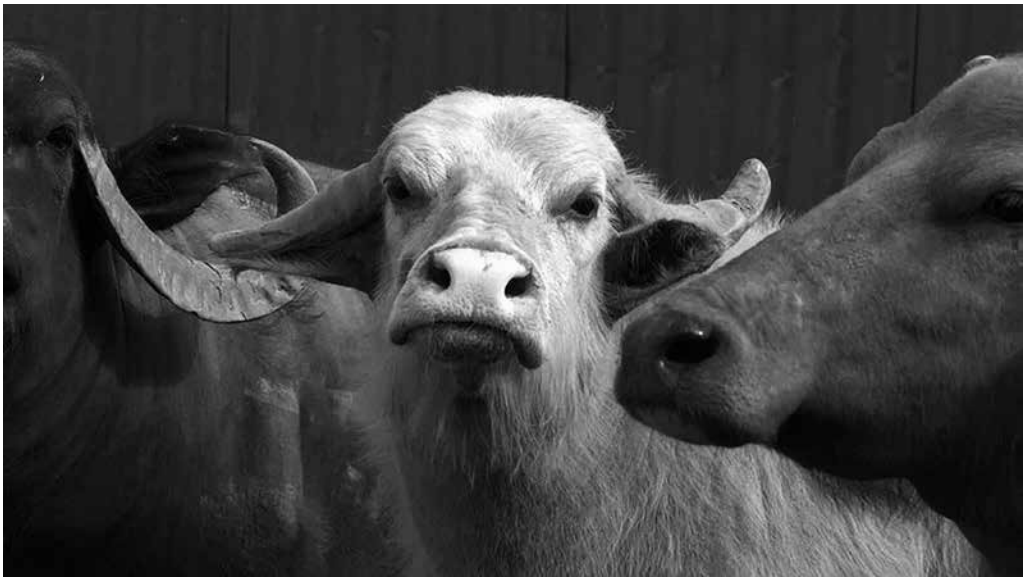
4. https://www.kommersant.ru/doc/4096483

5. https://syg.ma/@alieksandr-14/niet-nikakikh-prichin-ochishchat-vsieliennuiu-ot-liudiei-grem-kharman-o-mirie-obiektov

Евгений Майзель

ЗООКИНО ОТ ЛЮМЬЕРОВ ДО YOUTUBE

Животные как новые герои кинематографа XXI века



Красота! Красота!
Мы везем с собой кота,
чижика, собаку,
Петьку-забияку,
обезьяну, попугая…
Вот компания какая!
Сергей Михалков. «Песенка друзей»

Сегодняшний зритель окружен беспрецедентно разнообразной видеопродукцией о животных, подстерегающей его повсюду: в кинотеатрах, на телевидении, в интернете. Животные присутствуют как персонажи виртуозно снятых документальных картин и целых сериалов о дикой природе, как актеры игрового кино высочайшего уровня, наконец, как герои стримингов и YouTube-роликов, публикуемых гордыми обладателями домашних питомцев. Наблюдения за тенденциями последних двадцати лет позволяют сделать кое-какие слегка сенсационные выводы.

1. Традиция «животного кино». Экспонирование и эксплуатация

Прежде чем осознать, что нового случилось в XXI веке, рассмотрим в самых общих чертах то, что происходило с животными на экране ранее – и продолжает происходить сегодня. Пожалуй, мы могли бы назвать экспонированием процесс, в результате которого животное оказывается снято и показано. В случаях, когда животное выполняет «на камеру» определенные действия (или с ним выполняются те или иные действия), мы имеем дело с эксплуатацией животного – усложненной формой его экспонирования.

Экспонирование животного как таковое, без какой-либо хитроумной эксплуатации, ценится в первую очередь в неигровом кино (включая и те фрагменты игрового, которые хотят выдать себя за реальные сцены). Считается, что первый такой фильм был снят Люмьерами[1] в 1896 году («Лев. Лондонский зоологический сад» / Lions, Jardin zoologique, Londres), положив начало традиции фильмов о живой природе – сразу и документальных, и игровых, благо в то время такого деления не существовало. То, что лев был снят в зоопарке, а не в живой природе, не только само собой разумеется (где еще Люмьеры могли бы встретить в Лондоне льва?), но и символично, поскольку зоопарк – не просто институт, но и – начиная примерно с эпохи Просвещения – диспозитив отношений «человек – животное». К этому аспекту мы в дальнейшем еще вернемся. На протяжении фильма продолжительностью в 41 секунду льва постоянно подкармливают и развлекают, что тоже не случайно. Люмьеры первыми осознали истину, ставшую для подавляющего большинства режиссеров XX века непреложной: чтобы быть интересным зрителю, животное должно быть активным, должно делать что-то в кадре, хоть добровольно, хоть в результате дрессировки, хоть из-под палки – хотя, конечно, важно, чтобы эти действия выглядели естественными и естественно вписывались в остальное повествование. Именно поэтому довольно скоро в кинематографе широкое хождение получает всевозможная эксплуатация животных – то есть то же экспонирование, сопровождаемое выполнением животными разного рода трюков, от безобиднейших до травмоопасных. Нередко отличить экспонирование от эксплуатации невозможно: так, лошади в вестернах и стоят у дверей салуна (экспонирование), и скачут наперегонки, падают на землю вместе с всадником, глохнут от выстрелов (подвергаются эксплуатации ради эффектного экспонирования).

Энергозатратами и травмоопасностью эксплуатация не ограничивается. Не будем забывать, что убийство животного – бродячий кинематографический троп, практически штамп. Первый фильм – Edison's Electrocuting a Elephant, – запечатлевший смерть животного (и возможно, первый фильм, запечатлевший казнь и смерть живого существа, что тоже весьма символично), был снят компанией Эдисона в 1903 году, когда в Луна-парке на Кони-Айленде была широко объявлена публичная казнь слона Топси, отличавшегося «плохой репутацией» и годом ранее убившего одного зрителя. В раннем кино есть и другие

1. Вместе с Александром Промио, фотографом и будущим основателем шведской кинохроники. С ним Люмьеры снимут еще несколько фильмов в Лондонском зоопарке, в частности, о тиграх и пеликанах.

примеры умерщвления животных, в том числе при помощи вооруженной охоты или демонстрации собранных трофеев.

С окончанием пресловутого «ярмарочного периода» убийства животного ради ценного киноматериала не прекращаются. Скорее наоборот – получают своего рода легитимацию на самом высоком уровне: вспомним «Стачку» Эйзенштейна, «Андалузского пса» Бунюэля, «Правила игры» Ренуара, «Андрея Рублева» Тарковского, «Уикенд» Годара. В 90-е годы это направление подхватят Михаэль Ханеке, Ульрих Зайдль, Гаспар Ноэ; в нашем веке, несмотря на протесты правозащитников, подобные эпизоды тоже не редкость («Дау» Ильи Хржановского). Режиссером, занявшим уникальную и противоречивую позицию между «медленным кино» (slow cinema), выражающим как раз новые экотенденции, о которых скоро пойдет речь, и этим самым «новым экстремизмом» 90-х, можно назвать Карлоса Рейгадаса («Япония», «Наше время»).

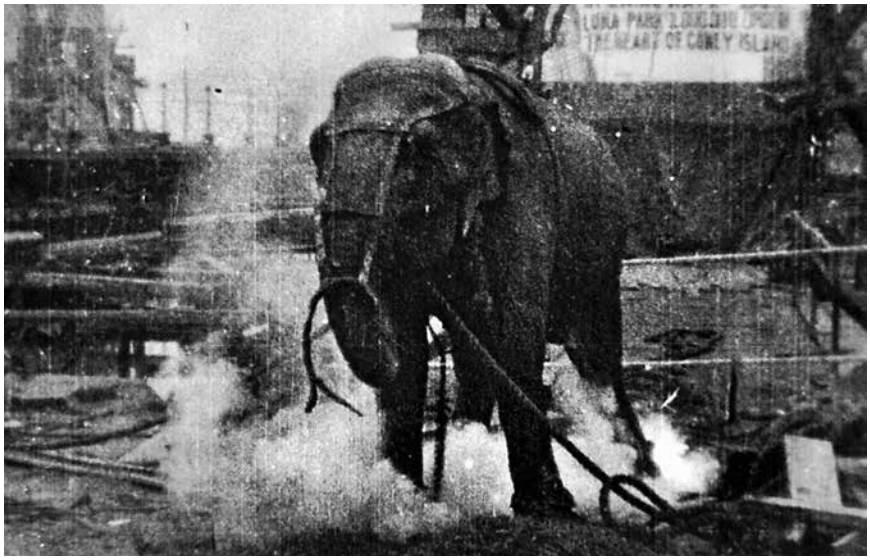
Помимо экспонирования есть еще один способ кинематографической репрезентации животного – очеловечивание или антропоморфизация, состоящая в наделении животного человеческими чертами и способностями, и психологически, и визуально. В иконическом и систематизированном виде этот процесс осуществлен, в частности, анимацией Уолта Диснея, создавшего из животных образы смешных, одетых, говорящих и гиперактивных человечков с карикатурно выпяченными чертами в виде своеобразных атавизмов.

При всей внешней невинности этой практики традиция изображать животного человекоподобным существом возникает сравнительно недавно (как и тенденция романтизированного изображения животных в живописи, датируемая XIX веком) – и совпадает с финальными этапами покорения фауны на фоне роста европейских империй и их колоний. Впрочем, было бы странно думать, что «наши меньшие братья», играющие, по известному выражению Адорно, ту же роль для идеалистической системы, что и евреи для нацизма, будут как-то иначе задействованы в профессиональной киноиндустрии или в любительской практике. Теперь перейдем в конец XX – начало XXI века.

2. Новое «животное кино»

С конца 90-х – начала нулевых на киноэкране появляются «другие животные» – как бы сами по себе. Не очеловеченные, не подыгрывающие четко слаженной драматургии, не иллюстрирующие научно-популярный дискурс о собственных повадках. Не то чтобы их не было раньше, но как будто их стало заметно больше. Этих «других животных» можно увидеть в картинах Белы Тарра, Цай Минляна, Апичатпонга Вирасетакуна, Цзя Чжанкэ и многих других, в том числе будущих глашатаев так называемого «медленного кино».

Мировой кинематограф XXI века присовокупил к этим фильмам еще несколько не просто любопытных и выдающихся, но и в первую очередь небывалых прежде фильмов о животных. Не претендуя



«Казнь слона на электрическом стуле» (1903)

обозначить все из них, назовем некоторые (хотя список легко продолжить): Sweetgrass (2009) Люсьена Кастен-Тейлора и Илисы Барбаш, «Бестиарий» (2010) Дени Коте, «Четырежды» (2010) Микеланджело Фраммартино, «Коровы» (2011) Эмманюэля Гра, «Ненетт» (2010) Николя Филибера, «Не помнящие зла» (See No Evil; 2014) Йоса де Путтера, «Гунда» (2020) Виктора Косаковского.

Разумеется, эти фильмы тоже экспонируют животных, но, во-первых, это экспонирование, как правило, деликатно, а во-вторых, и это главное, оно не нуждается в оправданиях перед зрителем, не предполагает никакой искусственно организованной активности вместо естественного времяпровождения и не снабжает это времяпровождение услужливым информированием. В этих картинах животные *живут*. То есть принадлежат своему привычному регистру «имманентности и непосредственности», известному любому наблюдателю животных и отмеченному Батаем в «Истории религии». Соответственно эти фильмы не столько про *истории*, сколько про *бытие*, и, возможно, именно поэтому им нередко, хотя и далеко не всегда, присущ особый ритм, который мы назовем adagio (иногда переходящий в largo), и особая, ослабленная драматургия, если не ее полное отсутствие, действительное или кажущееся. Не случайно, видимо, и то, что многие из перечисленных картин можно отнести к сегменту «медленного кино», как раз в этот самый период получившего большое развитие и ставшего одной из визитных карточек авторской кинематографии XXI века [Flannagan]. Среди теоретиков film studies встречается мнение, что животные вообще занимают центральное положение в современных кинопрактиках [Tiago de Luca: 220].

Безусловно, все это далеко не единственные примеры явления, о котором идет речь. Нулевые и 10-е годы также отмечены работами многих других мастеров, работающих с животными, но не

В фильме Пьера Юига «Без названия (Человеческая маска)» мордочка обезьянки скрыта за японской маской

принадлежащих «медленному кино». Помимо уже упоминавшегося Рейгадаса следует отметить Сергея Дворцевого («Тюльпан», «Айка» и другие), в отнюдь не медленных фильмах которого животные тоже получают право на полноценное субъектное существование. Кроме того, на экраны вышли фильмы, анализирующие сосуществование человека и животных и заслуживающие самого пристального внимания. Среди них отметим оглушительный во всех смыслах слова «Левиафан» (2012) Люсьена Кастен-Тейлора и Вирины Паравел о буднях рыболовецкого траулера и недавний камерный «Птичий остров» (2019) Майи Коса и Серджо да Косты – уже не взрыв, но тишайший всхлип, которым, по слову поэта, кончается мир, – о реабилитационном центре для птиц.

Кроме того, появление на свет уменьшенных камер дало возможность закреплять устройство на самом животном (например, между глаз зверя) и/или отправлять камеру вместе с ним в самую гущу событий («Левиафан»). В этом случае оператор с его точкой зрения исчезает и зритель сталкивается с особым, уже совершенно нечеловеческим, непредсказуемым «взглядом», который иногда может иметь какое-то отношение к взгляду животного. Здесь мы не имеем возможности подробно рассмотреть этот сюжет и ограничимся замечанием, что этот нечеловеческий взгляд есть еще один важный вклад в кинематографию XXI века, не встречавшийся ранее и до сих пор не получивший достаточного осмысления.

Подытоживая сказанное: кинематограф этого века предложил зрителю новое (и зачастую весьма молчаливое, что соответствует немногословию зверей) кино о животном инобытии. Но с появлением на свет новых образцов киноискусства процесс животного нашествия на экраны не ограничился.

3. Зоостриминг

Другой, тоже вполне «эксклюзивной» тенденцией минувшего десятилетия стал подъем зоостримингов. Рассмотрим вкратце его предысторию. Из редких сетевых проектов, получивших ограниченное распространение в 90-е годы, сетевой видеостриминг превращается в массовое зрелище в эпоху так называемого миллениума, когда сверхпопулярными среди подростковой аудитории становится телевизионное реалити-шоу Big Brother и его многочисленные версии по всему миру – основанные на круглосуточной трансляции всего, что происходит с героями. (В России огромную известность приобретают его франшизы – «Дом» и «Дом-2».)

Спустя еще десятилетие на волне сопротивления глобалистской диктатуре быстрого потребления (на что и стал ответом, в частности, рост популярности медленных практик, включая и упоминавшееся «медленное кино») возникает «медленное телевидение» (slow television), этот в сущности бесхитростный телевизионный гибрид сетевого стриминга и эстетики slow cinema. Первыми образцами нового формата становятся норвежское семичасовое «роуд-муви» из Бергена в Осло (Bergensbanen – minutt for minutt; 2009), снятое камерой, установленной на носу поезда, и спустя два года – для тех, кому не хватило, – 134-часовое путешествие на север вдоль побережья Норвегии (Hurtigruten – minutt for minutt; 2011).

Вскоре к стримингу проявляют интерес зоопарки, осознавшие, что новое медиа способно привлечь новую аудиторию. С начала 10-х годов зоопарки по всему миру устанавливают в вольерах камеры (так называемые live cams), пишущие и передающие происходящее там двадцать четыре часа в сутки. Летом прошлого года отчитался об установке нескольких таких камер и Московский зоопарк. Так животное становится популярнейшим героем сетевых стримингов, и возникает феномен ZooCam; как утверждает исследователь зоостримингов Эндрю Бёрк, «животные, в особенности животные зоопарка, играют главную роль в появлении и разработке этой новой цифровой формы» [Burke: 65].

Быстро выяснилось, что обитатели вольеров обычно не слишком стремятся развлекать зрителей своей активностью. Родители хорошо знают все эти вопросы, немедленно возникающие у детей во время посещения зоопарка: «Он что, мертвый? А почему он не двигается? Он спит?» На эту «рассинхронизацию» – как и вообще на собственное время зверей в зоопарке – указывал еще Джон Бёрджер в знаменитом эссе 1977 года «Зачем смотреть на животных?». В самом деле, стриминг остается трансляцией бытия, а оно не всегда предполагает action и совсем не сводится к нему. В стриминге мы ощущаем особое течение времени, отличное от времени любого конкретного события. Как замечает Клер Моллой, писавшая о сериале Big Cat Live: «В большинстве случаев животные делают очень мало из того, что представляет интерес для телевизионной аудитории» [Molloy: 79]. Но в этом собственно и состоит значение ZooCam – неортодоксальной интернет-разновидности

«медленного кино», как бы настаивающего на общем замедлении изображения и как бы приглашающего зрителя настроиться на созерцательный, медитативный, антиконсьюмеристский лад.

4. ZooTube

Но, пожалуй, наиболее широко распространившейся тенденцией, знакомой любому интернет-пользователю, стал экстремальный подъем видеопроизводства, ныне доступного любому обладателю телефона с видеокамерой, и параллельно удовлетворяющих возникшим запросам различных видеохостингов в интернете. Крупнейшим таким сервисом, вероятно, следует признать YouTube. Площадка, которой в феврале этого года исполнилось пятнадцать лет, представляет собой наиболее богатое и ежедневно пополняемое хранилище любых материалов, от телепередач до классических фильмов или новейших стримингов, но сейчас нас интересует не традиционный или нетрадиционный контент, а именно эта недавно возникшая форма видеороликов, на которую YouTube и был собственно рассчитан, – видео, которое производят и публикуют клиенты YouTube. Благодаря им, оценившим удобство нового сайта и легкость видеопубликации, YouTube и стал в конечном счете «огромным сообществом авторов и зрителей со всего мира»[2].

Вышеупомянутый подъем видеопроизводства и облегченных форм «кинопроката» привел к массовому образованию необозримого океана некоей, назовем ее паракинематографической, продукции, над природой которой киноведы пока еще продолжают ломать голову. Но, пожалуй, можно утверждать, что и в этой сфере именно животные – в качестве объектов и субъектов съемки и демонстрации (экспонирования) – захватили если не первенство, то одно из лидирующих мест.

Первым таким видео, появившимся на только что открывшемся и еще почти никому не известном сайте youtube.com, был самый обычный, снятый на мобильный телефон восемнадцатисекундный (еще более короткий, чем у Люмьеров, зато со звуком) ролик под названием «Я в зоопарке» (Me at the Zoo), снятый возле клетки со слонами в зоопарке Сан-Диего и закачанный тем же вечером 23 апреля 2005 года на сервер Джаведом Каримом – соучредителем нового интернет-портала. То, что сюжет пробного видео оказался связан с животными, можно счесть случайностью, а можно увидеть в этом интуитивное подтверждение того, что отлично понимал еще Андре Базен: животные манифестируют природную жизнь как она есть, в ее непредсказуемости и неподдельности, и именно эта неповторимая дышащая материя (которую, оказывается, можно легко отправить на специальный сайт, поделившись ею с друзьями в интернете) и привлекла Карима.

Сразу после открытия на YouTube хлынули ширнармассы. Их наиболее рационально мыслящие представители, перед тем как приступить к созданию видеоконтента подручными средствами, произвели инвентаризацию имеющихся ресурсов, в том числе окружающей фауны. И осознали, что помимо обитателей зоопарка, доступ к которым

2. См. Правила YouTube https://www.youtube.com/intl/ru/about/policies/#community-guidelines

Кот Мару. Цель достигнута: коробка покорена

во многих смыслах слова ограничен, есть еще домашние питомцы, которые всегда под рукой. Так появляется феномен ZooTube и его новые звезды: звери, играющие ведущую роль на том или ином видеоканале.

Разумеется, фильмы о домашних животных снимались и ранее – в том числе силами независимых кинематографистов, вне студий и индустрий. Один такой пример мы обязаны упомянуть ввиду того, что он поразительно перекликается с нынешними zootube-роликами – но в то же время по причине его высокой художественной ценности. Это «Частная жизнь кота» (The Private Life of a Cat) будущих классиков авангарда Александра Хэммида и Майи Дерен (в титрах не указана), снятая в квартире в 1944 году. Двадцатидвухминутный черно-белый фильм рассказывает о том, как белый кот заводит роман с кошечкой, после чего та приносит потомство и возникает образцовая кошачья семья. Уже из описания становятся ясными как близость современным youtube-видео (мир внутри дома), так и различие с ними (действие «Частной жизни…» охватывает не несколько секунд-минут вот-бытия, а несколько месяцев, да и снят фильм в лучших традициях Голливуда, даром что бесплатно, без звука и вообще без каких-либо спецэффектов).

Число пользователей YouTube давно исчисляется многими миллионами, а число просмотров – миллиардами. При такой статистике мы не претендуем на сколько-нибудь исчерпывающий обзор, однако можем сделать здесь несколько замечаний об изученном. В первую очередь это народное творчество сильно различается и уровнем осмысленности, и качественно: от разрозненных и случайных видео, снятых бессистемно и непрофессионально (и без задней мысли о нарочитой имитации непрофессионализма), до вполне содержательных, продуманных, изобретательных видеороликов, по сути (а иногда и по происхождению) вполне профессиональных короткометражек,

способных конкурировать с фестивальными фильмами независимых кинематографистов.

Здесь мы коротко расскажем о двух zootube-персонажах, демонстрирующих разные и яркие стороны этого направления, – о японском коте Мару и русском медведе Мансуре.

4.1. Кот Мару

Шотландский прямоухий кот Мару (по-японски «шар» или «шарик») – настоящая мировая звезда; возможно, знаменитейший домашний зверь в Японии и один из самых известных в мире – вместе со своей подругой, кошкой Ханой. За последние одиннадцать лет (канал зарегистрирован 10 июля 2008 года) ролики с его участием набрали более 400 тысяч просмотров. Несмотря на популярность и даже несколько интервью, данных СМИ от имени животных, их владелица, зарегистрированная на YouTube как mugumogu, все эти годы сохраняет строгую анонимность: ее имя неизвестно, она не снимает в кадре свое лицо (иногда мы видим ее руки) и ничего не говорит.

При этом видео, которые она снимает сама и в которых на первый взгляд не происходит ничего экстраординарного, отличают стилистическая продуманность (неизменная все эти годы), минимализм (ничего лишнего – в частности, никакой «веселенькой», оживляющей закадровой музыки, так часто уродующей ролики о животных), чувство такта (в смысле не только вежливости в отношении питомцев, но и чувства монтажного ритма) и изобретательность, с какой хозяйка придумывает своим животным те или иные занятия, чтобы снять их выполнение. В целом это довольно типичные для YouTube видео (если не принимать во внимание их оригинальность и качество) продолжительностью примерно от двух до семи минут из жизни благополучных, ухоженных домашних кошек с их обычными кошачьими делами, однако давние подписчики, среди которых и автор этих строк, конечно, хорошо знают те или иные повторяющиеся сюжетные мотивы. Один из таких мотивов посвящен коробкам, к которым Мару испытывает поистине страсть, переходящую в одержимость. Если он видит коробку или иную сколько-нибудь подходящую емкость, он обязательно должен в нее залезть, какой бы маленькой или неприспособленной она для этого ни была. Чтобы добиться цели, Мару проявляет свой гимнастический дар, инженерный расчет, упорство и мастерство – и за те одиннадцать лет, что он покоряет коробы, коробки и коробочки самых разных размеров и форм, зрители смогли убедиться, что перед нами настоящий художник-акционист, терпеливый, упорный и достигающий своей цели.

Разумеется, художественная (или парахудожественная) активность животных известна давно. Еще в прошлом веке рисующие обезьяны и слоны, музицирующие кошки и собаки и многие другие звери представали усилиями своих человеческих кураторов кем-то вроде современных художников. Но форма youtube-ролика, исключившая множество посредников на пути между созданием и публикацией видео,

внесла свои многочисленные коррективы в эту арт-стратегию, которую специалистам еще предстоит изучить.

Как и положено знаменитости, кроме канала на YouTube у Мару есть свой персональный сайт, а также аккаунт в инстаграме, где регулярно появляются портреты его и Ханы. Учитывая, сколько времени занимает производство некоторых роликов, для которых владелица периодически закупает специальное оборудование, можно предположить, что хотя бы часть расходов, если не все из них, окупается продажей интернет-рекламы, и это дает основания говорить о своеобразном производственно-художественном симбиозе хозяйки и ее животных. (Пишу «животных», поскольку в последние месяцы тяга к художественным перформансам неожиданно замечена и за Ханой, начавшей слегка копировать странные повадки своего старшего товарища.) Подобный симбиоз, вообще характерный для хозяина и питомца, мы можем наблюдать и на следующем примере.

4.2. Медведь Мансур

Бурый медвежонок, рано оставшийся без матери (подробности неизвестны, но вероятно, что она была убита охотниками), четыре с половиной года назад был замечен на аэродроме Орловка (Тверская область). Мимо живого мохнатого и совершенно беззащитного комочка не смог пройти пилот гражданской авиации Андрей Иванов, взявший звереныша к себе домой. Когда медвежонок подрос, Андрей задумался о том, чтобы пристроить животное, но выяснилось, что зоопарки его не принимают, а возвращать в дикую природу было уже поздно, поскольку зверь, выросший в человеческом доме, не приобрел в нужный момент необходимых инстинктов и навыков и в лесу был бы просто обречен на гибель. Андрей попытался найти иные варианты пристроить животное, и в ходе этих попыток Мансур даже угодил на притравочную станцию. К счастью, Андрей, которому авантюристы пообещали «заповедник на Селигере», быстро заподозрил неладное и нагрянул в этот «заповедник» с нежданным визитом. С тех пор Мансур живет на попечении Андрея Иванова и всей команды его друзей как у Христа за пазухой – в единственно возможных и в то же время, думается, идеальных условиях: на природе, в специально построенном просторном вольере с домиком для спячки и бассейном. Некоторое время спустя Андрей и Мансур переехали в Орешково (Калужская область), неподалеку от аэродрома, где Мансуру был построен новый, еще более просторный вольер с бассейном и укрытием для зимней спячки.

Уход за подросшим медведем и его территорией, требующий и времени, и сил, и финансовых затрат, логично привел, с одной стороны, к образованию целой команды волонтеров, а с другой – к созданию виртуального интернет-представительства. Так Андрей и сотоварищи создали сайт, видеоканал на YouTube, странички в соцсетях, организовали систему пожертвований и двадцатичетырехчасовой стриминг, обеспеченный шестью работающими камерами. Попутно Андрей дал

Медвежонок Мансур и Андрей Иванов – союз животного и человека, звереныша и его «папы»

десятки, если не сотни, интервью; принял участие в нескольких телевизионных передачах, в которых рассказал о своем питомце.

В результате Мансур превратился в звезду не только общероссийского, но и международного масштаба: об «авиамедведе из Орешкова» снято множество телепередач, репортажей и даже фильмов. Рост славы Мансура совпал и с любопытной кинематографической модой на кино про медведей – среди фильмов последних лет можно вспомнить, в частности, «Медведей Камчатки. Начало жизни» (2018) Владислава Гришина и Ирины Журавлевой и «Страну медведей» (2018) Дарьи Хреновой – документалистки, чрезвычайно чуткой к общественным умонастроениям (ее предыдущий фильм был об ультрамодном в тот период художнике-акционисте Павле Павленском, а до того – о загадке барона Унгерна). В «Стране медведей» Хренова фактически реанимирует древнее представление о генетической связи человека и медведя и ставит важный вопрос о животном как о вытесненном Другом, остроактуальный для «животного кинематографа» XXI века.

К этому сюжету мы еще вернемся ниже, а пока отметим, что, в отличие от видеоканала про Мару, это не камерный и самодостаточный, а вполне социальный проект, требующий и внешней поддержки, и коллективного, командного участия, и не в последнюю очередь определенного героизма и самоотдачи Андрея и его друзей. По этой же причине, если говорить именно о видеоконтенте, здесь мы имеем дело уже не с каким-то одним аккуратным авторским видеоканалом, продуманно развиваемым в достаточно герметичной среде, но с несколькими из них, причем Андрей нередко находится вместе с медведем по эту сторону камеры, а снимают их другие люди. Моменты близкого контакта Андрея и Мансура, их доверительные отношения, будь то игра, кормление или иное занятие, и составляют главное содержание этих

видео. Переплетение человеческой и животной субъективностей, традиционное для общих пространств хозяина и питомца, здесь приобретает – благодаря размерам и мощи Мансура – особый смысл и особое напряжение, ощущаемое зрителями и подписчиками этих каналов.

4.3. Резюме

Таким образом оба zootube-проекта[3] суть совершенно новое явление в кинематографе, предлагающее нашему вниманию интересные фильмы (и зрительски, и киноведчески), снятые непрофессионалами и посвященные повседневности животного. Если первый канал транслирует этот рассказ в форме формально безупречных мини- и микрофильмов о тихой квартирной жизни, предельно защищенной от вторжений извне (эдаких бесшумных и подчас эстетских драм бытия), то второй придал им масштаб и пафос социально значимой акции и перформанса длиною в жизнь, открытого окружающей среде, перформанса отчасти опасного и даже экстремального (в той мере, в какой речь идет о близком контакте человека и крупного сильного животного, и в той мере, в какой речь идет об ответственности за жизнь зверя).

В отличие от видео про Мару, ролики о Мансуре, как правило, далеки от формальной безупречности, от кинематографической тонкости, они простодушнее и ближе к любительскому видео. Зато в них есть сама бытийная ткань, не опосредованная монтажом или профессиональной манипулятивностью, есть близость двух биологически разных существ, находящихся в глубокой интимной связи. Видео, опубликованное в декабре минувшего года, в котором «папа Андрей» ласково уговаривает Мансура идти в берложку и ложиться спать, – пусть это неофициально и непризнанно – автор этих строк отнес бы к самым ярким и принципиальным достижениям кинематографа минувшего десятилетия, частично подводящим его итоги.

5. Заключение и выводы. Животные как новое меньшинство

Итак, помимо обычных «классических» экспонирования и эксплуатации животных на экране (включая их анимационные формы), известных из XX века и *полностью сохраняющих свои позиции сегодня*, за последние двадцать лет мы наблюдаем, что кинематографические и околокинематографические территории, на которых обитают животные, внушительно расширились.

В программах лучших фестивалей мира теперь регулярно встречаются фильмы, радикально сосредоточенные на животном инобытии: последней такой обсуждаемой картиной стала «Гунда» Виктора Косаковского о свиноматке, живущей на норвежской ферме. Зоопарками, различными «центрами дикой природы» и владельцами тех или иных вольеров организованы удобные стриминги, благодаря которым их обитатели практически всегда находятся на виду (препятствием может стать лишь отсутствие света в ночное время суток). YouTube и другие видеохостинги заполнены тысячами видеоканалов,

3. Не пишу «видеоканалы», потому что в действительности у Мансура – чья видеодокументация создавалась на живую нитку в трудных обстоятельствах – таких каналов несколько, а Андрей Иванов (в отличие от mugumogu) – не единственный автор видео о Мансуре.

ежедневно публикующих все новые и новые видео о повседневной жизни своих питомцев.

Выше мы отметили, что все эти различные форматы апеллируют к разным формам зрительского опыта и эстетического переживания. Действительно, среди этой видеомассы (помимо растущего массива традиционных фильмов, игровых и неигровых, с участием животных) мы встречаем и «медленное кино», и кинематограф, представляющий нечеловеческую точку зрения (камеры наблюдения или дроны), и, наоборот, возвращение к наивности первых экспериментов с кинокамерой, и даже высокое кино, созданное при помощи этих технологий. Скажем, зоострименги (или «Бестиарий» Коте, также снятый фиксированными камерами) отсылают и к контексту «паноптикона», наблюдающего ока Большого Брата, и к авангардистскому кино (вспомним «Спи» и «Империю» Энди Уорхола, вспомним фильм «Жанна Дильман, набережная Коммерции, 23, Брюссель, 1080» Шанталь Акерман). Домашние ролики о животных варьируют от наивных видео до профессиональных мини-доков. Эти фильмы и фильмики нередко транслируют некую непосредственность момента, подчеркивая, что каждый миг может быть схвачен и отрежиссирован и представлен на суд аудитории самым скорейшим образом, что означает возвращение к ценностям кинематографа как транслятора всей полноты реальности, воспетого еще Базеном. Особенно поразительно, что это возвращение происходит на цифровой платформе, когда фактические составляющие пленочного кино, с которым имели дело в XX веке, полностью заменены их цифровыми субститутами.

Попутно животные, ставшие героями многих кубометров и гигабайтов видео, образовали галерею новых визуальных образов. Не все из них вошли в язык масскульта, но так или иначе все претендуют на присутствие в кинематографическом и общекультурном контексте: мудрые приматы («Не помнящие зла») и репрессируемая биомасса рыб («Левиафан»), жизнь и судьба свиньи («Гунда») и every-day-life-and-art кота (Мару) или встречи с отцом «авиамедведя» (Мансур). Есть и животное как исключенный, как Другой, как некое пустое место – такова, например, обезьянка в важной картине «Без названия (Человеческая маска)» Пьера Юига 2014 года. Нельзя недооценивать образовательную и общегуманитарную ценность подобной экспансии, но не менее важный аспект состоит в том, что, знакомясь с этими зверями, мы осваиваем их субъектность, их ино- и вот-бытие.

Суммируя сказанное, пожалуй, можно утверждать, что новое зоокино XXI века во всех его разнообразных формах выводит на экраны животных как некое новое меньшинство, ранее лишенное представительства и голоса. Обращение кино к животным оказывается в этом контексте частью продолжительного и обширного процесса, стартовавшего еще в конце 60-х – в 70-е годы подъемом феминистской повестки, как в виде киноведческой теории (Лора Малви), так и в форме независимого кинопроизводства (Шанталь Акерман). Уже

к 80-м к этому процессу открытия кинематографом все новых и новых меньшинств, ранее игнорируемых киноэкраном или представленных на нем искаженно, подключились гомосексуалы, квир-публика, цветные и этнические меньшинства, представители постколониальных обществ и далее вплоть до людей с той или иной инвалидностью. К настоящему моменту этот процесс не завершен, его логика и пафос далеко не исчерпаны, но к началу нулевых годов нашего века он достигает своеобразного пика в открытии заново наших животных соседей по планете с их субъектностью, с их временем, с их выразительным молчанием и тем самым строем «имманентности и непосредственности» (Жорж Батай), от которого давно отказался человек, познавший необходимость труда, а с ним и горечь отчуждения. Следовательно, все это новое зоокино помимо прочих аспектов еще и широкая разновидность традиции кинематографа Других (cinema of Others), парадокс которой состоит в том, что животные не могут представительствовать за себя в том смысле, в каком это дано человеческим меньшинствам.

В заключение нашего экскурса несколько слов о том, что все это внимание значит для самих зверей в планетарном масштабе. Может показаться, что оно означает некий принципиальный разворот человечества в его отношении к своим меньшим братьям. В самом деле, эту гипотезу как будто подтверждают и многие другие мировые тенденции: усиление законов против браконьерства и охоты, а также против цирков с использованием животных, введение в некоторых странах законов о наделении животных правами субъектов, рост внимания к экологическим проблемам, растущая популярность вегетарианства по этическим и экологическим мотивам. Кажется, все это указывает на то, что наиболее передовые общества осознали свои прошлые ошибки в отношении собратьев по планете и теперь намерены со всей решительностью взяться за их исправление.

Чтобы осознать ошибочность этой оптимистичной точки зрения, достаточно увидеть, что нынешнее отношение к животному и есть – исторически и логически – результат практически завершившегося процесса полного покорения животного мира и практически полной человеческой от него независимости. Вопреки древним верованиям людей, считавших животных божествами (до Люмьеров и Джаведа Карима были неизвестные нам художники палеолита, оставившие первые человеческие рисунки вообще – и это рисунки животных, и написаны они, скорее всего, кровью животных); вопреки векам сосуществования с животными бок о бок до средневековья включительно; вопреки идеям Руссо об идентичности человека всему живому (и о том, что само отличие начинается именно с этого чувства идентичности), развитие технического прогресса и логика капиталистического производства низвели животных до состояния истребления, порабощения и маргинализации. И этот процесс не прекращается, но сопровождается и отчасти прикрывается законами, запрещающими жестокое обращение с животными, и прочими прогрессивными и нередко вполне похвальными инновациями.

Джон Бёрджер, чье влиятельное эссе мы упоминали выше, указывает, что городской публичный зоопарк (впервые появившийся в конце XVIII века) уже есть памятник собственной невозможности; символ невозможности встречи с животным, исторически совпадающий с подъемом мирового империализма и сопутствующими ему процессами безудержной эксплуатации и покорения природы [Berger: 30]. Бёрджер напоминает, что даже самый передовой зоопарк не может не разочаровывать. Продолжим его мысль: и виртуозные документальные сериалы о дикой природе производства крупных компаний вроде BBC или National Geographic с их, казалось бы, прогрессивной заботой об экологизме, и частные видеоканалы на YouTube, и стриминговые зоопрактики суть виртуальные кинопродолжения и расширения того же самого зоопарка новыми средствами и методами, нередко имеющие немалые эстетические и этические эффекты.

Такова горькая ирония истории: никогда еще человек не был, во всяком случае визуально, так близок к животным, как в наши дни. Мы можем следить за ними двадцать четыре часа в сутки, изучать и разглядывать их внешний вид и поведение в любом приближении и разрешении, заводить с ними предельно близкие контакты, проникать в такие пространства, куда никогда не смог бы заглянуть человеческий глаз без помощи хитроумных зондов и современных кинокамер. Однако сама возможность этой близости обеспечена процессом тотального и безостановочного истребления животного мира в его естественности: согласие передовой части человечества признать в животных равных нам субъектов покоится на этом безусловном триумфе, гарантирующем человеку предельную независимость от воли и капризов меньших братьев (мазохистская зависимость хозяев от своих питомцев служит примером добровольного подчинения и исключением, подтверждающим общее правило). Раскрывшаяся при помощи новых технологий молчаливая правда о животных и их особом бытии, открытая XXI веком, подобна таинственным фрескам в феллиниевском «Риме», случайно обнаруженным строителями метро и стремительно выцветшим у них на глазах, а сами эти новые фильмы о животных – благородному предоставлению последнего слова тем, приговор кому уже давно вынесен и обжалованию не подлежит. ◆

Литература

1. *Burke, Andrew*. ZooTube: Streaming Animal Life. – The Zoo and Screen Media. Images of Exhibition and Encounter. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

2. *Flanagan, Matthew*. 16:9 in English: Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. URL: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm

3. *De Luca, Tiago*. Natural views: Animals, contingency and death in Carlos Reygadas's Japón and Lisandro Alonso's Los Muertos. In: Slow Cinema. Edited by Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge. Edinburgh University Press Ltd, 2016.

4. *Berger, John*. Why Look at Animals? London: Penguin, 2009 [1977], p. 12–37.

5. *Molloy, Claire*. Popular Media and Animals. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Алиса Таежная

HOLY COW!

«Первая корова»
First Cow
Авторы сценария Джонатан Рэймонд, Келли Райхардт
Режиссер Келли Райхардт
Оператор Крис Бловелт
Художник Энтони Гаспарро
Композитор Уильям Тайлер
В ролях: Джон Магаро, Орион Ли, Рене Обержонуа, Тоби Джонс, Юэн Бремнер, Скотт Шеперд, Гэри Фармер, Лили Гледстоун, Алиа Шокат, Джон Китинг и другие
Film Science
США
2019

Все когда-то бывает впервые – даже корова в Орегоне. На дворе третья декада XIX века, и рыжую корову на плоту встречают как местное чудо. Бык и теленок подохли в дороге – чудо и есть! Выжившая, теплая, единственная. В этих краях много животных, и местные научились с ними соседствовать, убивать их и зарабатывать с их помощью. Одна из главных валют – бобровый мех. Рецидивисты и торговцы (их сложно различить) едят диких белок и зайцев, а иногда птиц, пойманных в капканы. Лошади тягают грузы, собаки охраняют редкие дома. Хмурые влажные леса и бурные холодные реки – нечастый ландшафт для вестерна, но перед нами и не типичный вестерн, а северный, с влажным ветром с Атлантики. Если герои классики американского жанра носятся по прериям Аризоны, Невады, Калифорнии и Нью-Мексико, стреляя во все стороны, то персонажи Келли Райхардт, заблудившиеся на отшибе золотой лихорадки, довольствуются сравнительно малым. Драгоценности не слепят им глаза, их реалистичный бизнес-план – открыть отель где-то в Сан-Франциско и умереть не в позоре. Встреча с внезапной коровой спутает героям карты и изменит их зыбкую стратегию.

Повар-еврей с говорящим именем Куки, без копейки своих денег научившийся готовить в Бостоне, мотается по лесу с добытчиками-полуразбойниками и готовит им едва сносную походную еду. Бегущий от русских бандитов китаец Кин Лу – один из немногих представителей расовых меньшинств, которых в этих краях можно пересчитать по пальцам. В Орегоне много коренных американцев, и белые здесь скорее в гостях, но уже действуют как будущие хозяева, правда, времена резерваций еще не пришли, да и выжить в таком климате и дичи без помощи местных и их паролей невозможно. Здешний

«Первая корова», режиссер Келли Райхардт

и пришлый миры соприкасаются, но еще не трутся друг о друга: Америка большая, всем пока хватает места. Правда, капитализм уже протянул свои загребущие руки аж из Англии: самый зажиточный и влиятельный здешний обитатель – англичанин с нажитым еще на родине богатством. Именно к нему на плоту приплывает корова, хотя мог бы приплыть слон или жираф – удивление окружающих было бы примерно таким же. Но даже самые богатые ходят по таким же лесам и мокнут под тем же дождем: небольшие деревянные дома, чистые простыни и подогретая вода – единственный признак зажиточности. Особняков, пышной утвари и роскоши у кочевников не бывает, даже если это очень обеспеченные кочевники.

В Америке начала XIX века все в разной степени маргиналы и поселенцы, все на птичьих правах, но два главных героя «Первой коровы» – не те, чьи имена будут вписаны в учебники: они не вскарабкаются снизу вверх, не оставят после себя династию и даже почетного захоронения. Переживут ли они орегонскую корову, тоже вопрос – в самом начале фильма режиссер показывает два анонимных скелета в орегонском лесу двести лет спустя: кости находит кудрявая девушка, наша современница, во время рядовой прогулки с собакой. Кого и при каких обстоятельствах убили, кому удалось сбежать – об этом будет двухчасовая история, ни в чем не напоминающая размах «Выжившего» или мачизм вестернов Сэма Пекинпа. Мелкотравчатые злодеи, уверенные бизнесмены, осторожные новаторы – то, чем может похвастаться этот небогатый на события и героев край.

«Птица – гнездо, паук – паутина, человек – дружба», – говорится в начальных титрах «Первой коровы»: автор цитаты – сумасбродный британец и визионер Уильям Блейк. Заметьте, «дружба», а не «дом». Дом в этом контексте может быть только временным, а единственная опора для одиночки – такой же одиночка и перекати-поле, готовый

«Первая корова»

на маленькое путешествие и умеренный риск. Куки нечего терять, потому что у него за душой нет ни гроша. Кин Лу нечего терять, потому что у него чуть не отняли жизнь. В краю, где нет мыла, а парное молоко – драгоценность и привилегия, мечты тоже очень земные, а бизнес-идея – простейшая. До середины фильма зрители, как и Куки с Кин Лу, не догадываются, чем решат заняться главные герои. Их эврика – готовить пончики в масле и продавать другим, подворовывая ночами молоко у той самой первой и единственной коровы, живущей во владении английского джентльмена. Чтобы снять с себя подозрения, Кин Лу сочиняет и рассказывает на рынке байку про «древнекитайский секретный рецепт» – именно так даже спустя двести лет можно впарить наивным покупателям самое банальное угощение. Джентльмен ничего не понимает, просит добавить в пончики больше лесных ягод и начинает платить самую высокую цену за украденное у себя же самого, а потом приглашает Куки готовить угощение специально для своего стола. Заработанные деньги главные герои прячут в лесном «банке» – секретном дупле, копя на отъезд в Калифорнию. В этих местах нет не то что настоящего банка, но даже хотя бы центральной рыночной площади.

Келли Райхардт, важная фигура в американском независимом кино и одна из современных женщин-классиков, снимает фильм по истории своего многолетнего соавтора Джонатана Рэймонда о провинциальных пройдохах, маленьких завоевателях, крошечных победах и пустяковых надувательствах, которые проходили где-то за границами «большой истории». Как мы сейчас смутно представляем себе привычки средневековья или ежедневные вызовы ранних христиан, так почти никому не понятно, где бродили и как выживали анонимные американские поселенцы. Райхардт берет на вооружение интонации Роберта Олтмена (в первую очередь, конечно же, вспоминается «Маккейб и миссис Миллер»), чтобы показать главную черту уклада Америки до того, как

она «стала великой» или даже по-настоящему Америкой. Это бессобытийность – любимый сюжет Райхардт, не важно, снимает ли она об обрывающейся дружбе («Старая радость», Old Joy; 2006), современных маленьких женщинах («Несколько женщин», Certain Women; 2016), бездомной девушке, потерявшей собаку («Венди и Люси», Wendy and Lucy; 2008), или частной попытке экоактивистов противостоять промышленному злу («Ночные движения», Night Moves; 2013). В ее режиссерском методе всегда в приоритете тихий режим, разреженные диалоги, юмор, для которого надо запастись терпением, и много воздуха, чтобы дать героям жить, двигаться и дышать так, как делают это люди в незначительные моменты маленькой жизни. «Первая корова» бежит от проговоренности предсказуемого жанрового кино, где любой экранный поступок вербализуется и получает обоснование.

Райхардт работала над проектом пару десятилетий, изучая историю родных мест. В ее распоряжении, конечно же, не было архивных фотографий (фото еще не изобрели), которые всегда так помогают режиссерам снимать историческое кино, но были книги в орегонских библиотеках с иллюстрациями и подробным описанием скупых костюмов, непереводимых диалектов, обычаев, хилого быта, местных пейзажей, отношений охотников с собирателями, а поселенцев с коренными. Чтобы познакомить актеров друг с другом, режиссер отправляла их в лес на три дня общаться, носить одежду XIX века, жечь костры без спичек и разделывать дичь. Она достала кулинарную книгу того периода, чтобы жареные пончики были вкусными не только в сценарии, но и в жизни, а еще совершенно аутентичными. Она попросила у коренных жителей Орегона каноэ и плот и отсмотрела десятки тестов с коровами, чтобы выбрать главную героиню с самым выразительным взглядом: рыжуху зовут Иви, и кинопортал Slant уважительно посвятил именно ей (корове!) отдельный актерский профайл.

Райхардт воссоздает обстоятельства появления одной из ценностей капитализма – услуги. Услуга – нечто ускользающее от описания – способна повысить уровень жизни будто на ровном месте. Это – мастерство разбавить рутину специальным отношением так, чтобы хотелось переплатить. То, на что не скупится богатый англичанин в «Первой корове», – чувство родного дома, воспоминание о вкусе южного Кенсингтона в тысячах миль от него, в богом забытом лесу. Ранний капитализм в изображении Райхардт не имеет дикого оскала, но работает так же, как и двести лет спустя: контроль над территорией, непрозрачные сделки, многоуровневые переговоры, искра предпринимательства, большой уставной капитал, уникальный ресурс или «секретный ингредиент» и, конечно, немного вдохновенного мелкого надувательства. В этой истории нет кровавой бойни и мегаломании современной Америки – тем проще сопоставить ранних американских антрепренеров с собственными компактными аферами, внезапными успехами и небольшими провалами, тут же представив свой скелет потерянным где-то в лесу уже совершенно другой страны. ◆

Алексей Филиппов

ВЕПРИ ВОЙНЫ

«Сон»
Schlaf
Авторы сценария Томас Фридрих, Майкл Венус
Режиссер Майкл Венус
Оператор Мариус фон Фельберт
Композиторы Себастьян Дамериус, Иоганнес Ленигер
В ролях: Гру Свантье Кольхоф, Зандра Хюллер, Август Шмёльцер, Марион Крахт, Агата Буцек, Макс Хубагер, Мартина Шёне-Радунски, Андреас Анке, Беньямин Генрих и другие
Junafilm
Германия
2020

Марлене (Зандра Хюллер) преследуют кошмары: то она играет с дочерью Моной (Гру Свантье Кольхоф) в дженгу, и деревянная башенка без нижних уровней начинает левитировать; то свирепый вепрь буравит ее взглядом, копытцами царапая ламинат; то в темноте трейлером «Города грехов» мерцает кровавая вывеска отеля. Марлене решает разобраться с ночными ужасами и отправляется в тот самый отель из сна, откуда попадает уже в больницу. Номер разгромлен, хозяева – чета Отто (Август Шмёльцер) и Лоре (Марион Крахт) – подозрительно спокойны. Когда Мона решает одна пожить в загадочном номере, ей тоже начинают мерещиться вепри, трупы и призраки истории.

Продраться через дебри сюжета, фантомов хоррора «Сон» может помочь рабочая шутка о том, что каждый немецкий фильм содержит высказывание о травме фашизма и второй мировой. Ближе к финалу фильм Майкла Венуса, показанный на Берлинале в секции «Перспективы немецкого кино», устраивает настоящий съезд сторонников идеи сделать Германию снова великой.

Однако развенчание притаившихся под пожухлой листвой толерантности сторонников крепкого копыта, как в «Девушке с татуировкой дракона» Стига Ларссона, вряд ли первейшая цель дебютанта. Как и страшилка про мужчин, которые ненавидят женщин (оригинальное название ларссоновского романа).

На Берлинале в этом году хватало интересных первых фильмов – от фантасмагорической синефильской комедии Мэттью Ранкина «XX век» про канадского премьер-министра до энергичной драмы Бассама Тарика «Богатый Маугли» про рэпера пакистанских кровей, который разбирается с идентичностью не в песнях,

«Сон», режиссер Майкл Венус

а «благодаря» наследственной болезни. Все слегка политически наэлектризованные, дебютантски энергичные, но главное – проживающие опыт прошлых поколений как собственный.

«Сон» тоже не столько страшит перезимовавшим десятилетия фашистским рылом, сколько пытается этот опыт как-то уместить в одного человека. Сознание сопротивляется, вытесняет болезненное в кошмары и видения, в которых фантомы множатся и атакуют психику. Мону, ее мать и даже бабушку объединяет один страшный сон. Как сказал бы Ларс фон Триер: «Вы хотите проснуться, избавиться от морока Европы. Но это невозможно».

Фильм Венуса непроизвольно описывает феномен постпамяти, когда потомки тех, кто пережил трагедию, способны сохранить отголоски чужого воспоминания – от разных фобий до, скажем, ненасытности, как у детей, прошедших войну. Это происходит на уровне ДНК. Вместе с тем проводником общего кошмара в «Сне» выступает не наука, не претензия на рациональность, а полная противоположность – сказочные мотивы, германская мистика, расфокусированное сознание.

Сюжет будто бы легко раскладывается на знакомые тропы: хижина (отель) в лесу; дочь, по указу матушки (на самом деле нет) направляющаяся к бабушке; дурные сны-предзнаменования; призраки основателей отеля, умерших нехорошей смертью; рефреном ревущий кабанчик; скелеты в шкафу, вмешивающиеся в жизнь персонажей. Чуть ли не Красная Шапочка, оказавшаяся на территории «Сияния» с его бременем белого человека и ужасами истории, хоронящимися за каждым поворотом и в каждом номере.

И все же витиеватость – или сбивчивость – повествования Майкла Венуса заставляет видеть в сказке если не ложь, то намек. Тем более что режиссер явно неспроста выкидывает «маркетинговый» трюк, используя как приманку Зандру Хюллер с ее всемогущей маской лица

и в первые десять минут выводя ее на обочину сюжета. Там же оказываются и фольклорные мотивы, которые в современных фильмах ужасов в лучшем случае бывают ключом, а не разъяснением.

В недавнем шведско-датском «Коко-ди Коко-да» (2019) Юханнеса Нильхольма повторялась детская песенка, рифмуясь с неутихающим переживанием от потери ребенка. В образцовом хорроре про отношения матери и ребенка «Бабадук» (2014) Дженнифер Кент монстр из детской книжки тоже служил лишь напоминанием о частном кошмаре женщины, которая родила сына по настоянию мужа. Супруг в итоге погиб в день родов, а матери-одиночке пришлось мыкаться со свалившимися социальными ролями. Вдовы, родительницы, работницы. В финале мистер Бабадук оказывался прирученным, как злосчастный кабан, загнанный в удаленный коридор.

В этот момент уже студентка Мона знакомится на вечеринке с улыбчивой азиаткой, оставляя зрителям (на титрах) лесбийский намек. Вепрь возникает ниоткуда и привычно изъявляет недовольство. Учитывая мифологический вес кабанов, можно предположить, что эхом второй мировой тут дело не ограничивается. Вепрь в «Сне» воплощает что-то вроде главной национальной скрепы: не случайно германские народы считали, что людское племя произошло от диких свиней, кабаны в Европе символизировали боевую мощь (и при этом плодородие), а в сновидческом толковании грозный свин трактуется как насильник.

История одной семьи в «Сне» с визгом, слепым беспокойством и взрывающей повествование гудящей музыкой – это история освобождения. От настояний, притязаний более сильного. Бабушка, мать и дочь оказываются предоставлены сами себе; мужья и бойфренды – фигуры отсутствия, где-то заплутавшие «защитники».

В таком случае дебют Венуса можно прочесть и как пережевывающий травму насилия хоррор освобождения. Не глобального (как война), но частного и оставляющего не менее болезненный рубец (как от клыка). Стойкая белесая Мона, отличающаяся нордическим хладнокровием, не без труда, но преодолевает морок бессилия, впитав энергию неупокоенной бабушки и парализованной матери. Настоящее чародейство под стать ведьмовству главной героини «Тельмы» (2017) Йоакима Триера, которую набожные родители-католики почитали за ведьму, страшась в ней Другого (как выяснится, выраженного в ее гомосексуальности).

В таком случае нет смысла припоминать все примеры нетерпимости к инаковости. Точку отсчета невозможно отследить ни в ужасных событиях XX века, ни тем более в далеком мифологизированном прошлом. Каким бы ни был языческий исток цивилизованности, как бы ни маскировался кошмар под тоску по давно забытому старому, его не изгнать, не развеять – разве что посадить на спиритическую привязь. Все-таки вепрь сулит не только войну, но и плодородие, а значит, опустошенная земля – такой сценой практически заканчивается фильм – способна давать новые всходы. И мы сможем. ◆

Алексей Медведев

НАЧАТЬ БЫТЬ

«Котлован»
Автор сценария, режиссер
Андрей Грязев
Россия
2020

«Так что смотри, *, Вова, на *, скоро народ, *, встанет, на *, и вас вздернет, сука, на рее, гандонов, *, *, *».

Эта реплика одного из героев «Котлована» Андрея Грязева исчерпывающе объясняет, почему фильм в ближайшее время в России показан не будет. Тут дело даже не в цензуре, а в двух (как минимум) уголовных статьях. Ну а на Берлинском кинофестивале фильм прошел на ура, заработал несколько восторженных рецензий и рекордно высокий рейтинг на IMDb. Так пусть же рассказ о нем станет, так сказать, первым перформативным высказыванием, с которого начнется наше ожидание того неизбежного момента, когда фильм все-таки выйдет в нашей стране.

Жанр монтажного фильма, занимающий значительное место в истории отечественного кино – благодаря Эсфирь Шуб, Дзиге Вертову, Михаилу Ромму, Сергею Лознице и многим другим замечательным режиссерам, – в мировом контексте как-то ускользает от определения. Даже своего названия у него нет. Современные фильмы, смонтированные из чужого видео, найденного на просторах интернета, стали называть found footage («найденная пленка»), хотя исходное и более распространенное значение этого термина скорее относится к фильмам ужасов в духе «Ведьмы из Блэр...». Да и чистых примеров жанра немного (вспоминается разве что «Настоящее. Совершенное» китаянки Чжу Шэнцзэ, о котором нужен отдельный разговор). Фильмы, использующие ролики с YouTube и фрагменты теленовостей, рассказывают вполне традиционные истории, часто дополненные собственными съемками, а чужая хроника используется как иллюстративный материал («Самовызванная галлюцинация» Дэна Шёнбруна, «Боль других» Пенни Лейн, «Наш новый президент» Максима Поздоровкина).

«Котлован», режиссер Андрей Грязев

И это понятно. Кажется, что фильм, собранный только из чужого контента, не сможет взлететь. А если и сможет, то мысль поднимет только одну. Например, как в милой, но слегка утомительной «Дороге» Дмитрия Калашникова, смонтированной из многочисленных смешных и страшных аварий, записанных на видеорегистраторы. В общем-то, на YouTube полно подобных компиляций, а про абсурд российской жизни нам и так все понятно. Зачем называть это фильмом и приделывать титры в начале и в конце?

И тут предсказуемо выясняется, что талант нужен и при обращении с чужим материалом. «Котлован» очень умен, грустен и точен. И мыслей там куда больше, чем одна.

Начнем с заглавной метафоры. На протяжении двенадцати минут безымянные авторы самодельных роликов и бесстрастные дикторы телевидения рассказывают про то, как все в России рушится в черную дыру покрывших всю страну котлованов – люди, машины, экскаваторы, дома. А неожиданно появляющийся министр иностранных дел Сергей Лавров сообщает, что копание котлована (в студенческом стройотряде?) было лучшим временем его жизни.

Тут даже нет необходимости тревожить тень Андрея Платонова – каждый из нас вспомнит котлован из детства, где так сладко было кататься на плоту, или дыру посреди улицы, куда чуть не провалился по дороге домой. Простенькая гипербола – «вся наша жизнь – это история о том, как мы падаем в нами же вырытую яму» – вдруг открывает нам глаза и наполняется смыслом. И уже в этой точке рассуждений мы можем сформулировать условие успеха монтажного фильма: он работает там и тогда, где последовательность чужих кадров распаковывает созревший, но еще не ставший общедоступным смысл.

После котлованного вступления около часа отдано обращениям «населения» к Владимиру Путину. Некоторые из обращений

откровенно пародийного характера, как коленопреклоненная мольба жителя Петербурга («Это же ваша родина!») зажечь потухший уличный фонарь. Некоторые могут довести до смеховой истерики, как монолог конченого алкаша: «Пусть эти фунфырики обратно вернутся» – взамен обещающего «Володе» снова проголосовать «за тебя и друга твоего, как его там, забыл». А от некоторых комок в горле: молодой человек с тяжелой инвалидностью просит даже не о какой-то подачке, а просто хочет, чтобы ему объяснили, почему ему за всю жизнь ни разу не досталось положенной бесплатной путевки в санаторий.

И это второй формирующийся на наших глазах смысл: то, что начиналось с легкомысленного интернет-развлечения, вскоре превращается в один из самых грустных фильмов последнего времени. Мастерство режиссера, почти невидимое, но ясно ощутимое.

Перед нами не противники и не сторонники Путина, а люди – кто-то отчаявшийся, кто-то сумасшедший, кто-то агрессивный, кто-то потерянный. Встающие на колени обманутые дольщики; суровые представители мелкого бизнеса, зовущие Русь к «калашникову»; бабушки, призывающие президента поскорее отгородиться от зловредного западного интернета; пухлые чиновники, потерявшие сходство с людьми. Молитвы и проклятия, славословия и отборная брань – все это в адрес одного человека. И тут рождается третий смысл. Мы – народ и президент, – увы, стоим друг друга. Путин и есть коллективная проекция нашей неуверенности, инфантильности, потребности в ком-то, кто все сделает и решит за нас.

И намек на надежду в конце. Участники экологического митинга в Кемеровской области, требующие от властей потушить подземный угольный пожар, от которого невозможно дышать, подходят к камере, называют свои имена, перечисляют членов семьи: «Двое детей, четырнадцать внуков и правнук». И пусть подвыпивший мужичок толком не помнит, сколько у него внуков, все равно это звучит гордо. По-человечески.

И только тут становится ясным значение исходной метафоры. Котлован – это не Платонов и не образ русской разрухи. Котлован вырыт, а здание не построено. Это поломка в работе двухтактного двигателя самой жизни, развивающейся через разрушение/созидание, ощущение/понимание, понимание/действие. Это несчастье страны, с трудом едва-едва сделавшей свой первый шаг и остановившейся с потерянным видом, озираясь вокруг, как мультипликационный персонаж, взбежавший на воздух и падающий, как только увидит под собой пропасть.

Нужен второй шаг. И мы его сделаем. Потому что котлован можно перепрыгнуть только в два прыжка. Как допытывается одна из героинь фильма: «Его ведь копают не просто так, а с какой-то целью?» ◆

Ксения Ильина

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

70 Internationale Filmfestspiele Berlin

«Добро пожаловать в Чечню»
Welcome to Chechnya
Режиссер Дэвид Фрэнс
Оператор Аскольд Куров
Public Square Films
США
2020

«Если ты не погибнешь, то ты уже победитель», – будничным, совершенно спокойным тоном произносит, глядя прямо в камеру, Давид Истеев. Давид – координатор «Российской ЛГБТ-сети» и один из двух главных рассказчиков в новом документальном фильме Дэвида Фрэнса «Добро пожаловать в Чечню». Фразы, подобные той, что он говорит, привычно слышать в какой-нибудь рядовой ленте про супергероев – например, такая реплика отлично вписалась бы во вселенную картины Marvel. Но дело в том, что «Добро пожаловать в Чечню» совсем не такой фильм; он касается вполне реальных людей, которых преследуют и убивают в XXI веке за сексуальную ориентацию.

В прошлом журналист, а сегодня документалист Дэвид Фрэнс в своих расследованиях берется за самые актуальные темы, не боясь последствий. Среди тех, кто знаком с его творчеством, не возникнет вопросов, почему в этот раз он взялся именно за эту опасную тему – преследования геев в Чечне. Первый его фильм, «Как пережить чуму» (How to Survive a Plague; 2012), рассказывал о взрыве эпидемии СПИДа и объединениях ACT UP и TAG, взявших повально распространявшуюся болезнь под свой контроль; за него Фрэнс получил номинацию на «Оскар». Во втором фильме, «Смерть и жизнь Марши П. Джонсон» (The Death and Life of Marsha P. Johnson; 2017), Фрэнс сконцентрировался на судьбе активистки, отстаивавшей права трансгендерных людей и жестоко убитой в 1992 году. И вот третий, органично завершающий своеобразную трилогию и вновь поднимающий вопрос о шаткой границе между гуманизмом и жестокостью, правдой и безумием, честью и ценой жизни.

Впервые Фрэнс узнал о том, что происходит в Чечне, из колонки активистки Маши Гессен в The New Yorker

и практически сразу начал собственное параллельное расследование, длившееся больше двух лет. Премьера его фильма «Добро пожаловать в Чечню» прошла на кинофестивале «Санденс», буквально через пару недель после этого он был показан на Берлинском кинофестивале, где получил активистскую премию Teddy. Можно с уверенностью сказать прямо сейчас, что картину ждет впечатляющее фестивальное шествие в ближайшем будущем, а в июне 2020 года ее можно будет посмотреть на канале HBO. С одной стороны, «Добро пожаловать в Чечню» – это превосходное завершение цикла об активисте-сверхчеловеке, для которого правда и человеческая жизнь всегда находятся на первом месте. С другой – фильм заметно отличается от других работ Фрэнса. Это уже не архивное кино, имеющее дело с событиями прошлого. Картина маркирует сегодняшнее исключительно тревожное положение дел не только в России, но и в мире в целом: происходящее находится слишком близко к каждому из нас.

«Добро пожаловать в Чечню» начинается с телефонного разговора. Давиду звонит Аня, дочь высокопоставленного чеченского чиновника: дядя шантажирует ее, собирается рассказать ее отцу о том, что она лесбиянка, если девушка не вступит с ним в сексуальную связь. У Ани нет вариантов: она знает, что если отец узнает правду, то убьет ее. Вот так просто решаются вопросы в Чечне, регионе на юге России. По словам главы республики Рамзана Кадырова, геи там не подвергаются травле – ведь их там просто нет. Аня хочет бежать из страны, потому что знает: в любом месте России ее найдут и вернут обратно в Чечню. Понятно, что с ней будет дальше. После того как кампания по «очистке крови» началась в Чечне в 2017 году, Давид Истеев, Ольга Баранова – директор Московского комьюнити-центра для ЛГБТ-инициатив – и их коллеги стали заниматься спасением людей, вывозя их из Чечни через подполье, номер телефона Давида разлетелся по всей стране. Ему звонили и писали сотни людей, прося о помощи.

Аня в фильме Фрэнса – лишь одна из тысяч преследуемых, и у ее истории нет счастливого конца: о местонахождении девушки сегодня ничего не известно. Она сбежала из квартиры, в которой три месяца находилась в полной изоляции в ожидании визы в безопасную страну. Случай второго героя, Максима Лапунова, вселяет надежду: он теперь гражданин Канады. В 2017 году Лапунова задержали на улице Грозного и затем пытали в течение двенадцати дней, заставляя сознаться в том, что он гей, и выдать других людей, с которыми он находился в контакте. Беспощадный парадокс заключается в том, что Максим даже не чеченец по национальности – он приехал в Чечню по работе. Но, если ты гей на территории Чечни, местным властям нет дела до подробностей. Вся твоя жизнь – несмываемый позор на лице региона, и эта позиция буквально проговаривается свидетелями в фильме.

Лапунов – пока единственный гей, кто осмелился говорить публично о пытках и преследовании, не скрывая своего настоящего имени и лица. Но большую часть фильма Фрэнса он никакой не Максим,

«Добро пожаловать в Чечню», режиссер Дэвид Фрэнс

а Гриша – у каждого человека в убежищах, которые ЛГБТ-активисты сумели организовать в Москве, есть псевдоним, не дающий ни одной ниточки, ведущей к реальным людям. В фильме лица всех героев, за исключением Давида и Ольги, замаскированы с помощью VFX-технологии, до этого никогда не использовавшейся в кино. Больше двух десятков ЛГБТ-персон и активистов из Нью-Йорка «отдали» свои лица героям в фильме. Благодаря этой своеобразной жертве Фрэнсу и его команде удалось сохранить главное – эмоции и реакции, хотя настоящих героев узнать в фильме и невозможно. Только с лица Максима во время пресс-конференции в Москве «сползает» маска – он наконец обретает свое собственное лицо, ровно так же, как обрел смелость заговорить открыто о том, что происходило с ним и продолжает происходить с сотнями людьми в Чечне. Эта сцена – одна из самых сильных в фильме, и в этот момент документальное кино Фрэнса ничем не отличается от остросюжетного триллера, в котором не до конца веришь тому, что видишь собственными глазами.

Фрэнс помещает в центр своего вполне классического по структуре фильма двух рассказчиков, Давида и Олю, знающих о происходящем больше всех. Именно они занимались спасением людей с самого начала операции в 2017 году. От их лица ведется рассказ о событиях, их монологи перемежаются видеовставками, снятыми чеченскими очевидцами – свидетелями жестоких избиений, которые надолго застревают в голове зрителя. Помимо этих фрагментов варварской чеченской реальности Фрэнс показывает и более интимные моменты жизни героев. Например, снимает будни московского убежища для чеченских беженцев или встречу Лапунова с бойфрендом в аэропорту – вскоре молодые люди вместе покинут Россию. Эти сцены могут растрогать даже камень: среди творящегося кошмара любовь и человеческое тепло не пропадают ни на секунду. Фрэнс и российский оператор Аскольд

Куров вели съемки в большинстве своем тайно, вне зависимости от того, где находились – в Москве или в Чечне. Это должно было помочь команде отвести любые подозрения от своих героев. В Чечне Фрэнс провел всего день, потому что на месте событий открыто достать камеру и начать снимать было абсолютно невозможно. Зачастую Фрэнс и Куров снимали просто на телефон, а в России после завершения фильма не осталось ни одного снятого кадра – окончательный вариант фильма был собран в Нью-Йорке.

Вполне понятно, что фильм Фрэнса не претендует на всеохватность. Тема чеченской чистки со всеми ее страшными, продолжающими появляться подробностями неисчерпаема. Режиссер рассказывает о жестокости простым языком своих героев, потому что именно эмоциональная вовлеченность заставляет зрителя запомнить увиденное надолго. Автору были принципиально важны настоящие свидетели событий: именно поэтому «Добро пожаловать в Чечню» практически ничего не сообщает о том, что предшествовало началу чистки, не углубляется в широкий политический контекст. В фильме также ничего не говорится о журналистке «Новой газеты» Елене Милашиной, которая за последние несколько лет подготовила весомое количество репортажей о том, что на самом деле происходит в Чечне. Ее материалы наряду со статьей Марии Гессен стали отправным пунктом в расследовании Фрэнса. Милашина отказалась принимать участие в фильме, и, полагаю, такую меру самобезопасности сложно переоценить. В конце концов, единственно важным остается один простой факт: через призму несколько чрезвычайно личных историй режиссеру удалось показать, как страшно то, что творится в Чечне прямо сейчас.

Талант Фрэнса как дотошного исследователя состоит еще и в том, что, несмотря на фрагментарность повествования и намеренное нежелание доводить все сюжетные линии до конца, у фильма есть единая, четкая центральная линия. Именно она не дает отдельным историям внутри картины развалиться на чрезвычайно насыщенные эмоционально, но все-таки обособленные сцены. Фрэнс ясно понимает, что и зачем он хочет сказать. А главное, точно знает, какой силой обладает его голос. Это спокойная, хладнокровная, не бравирующая уверенность. Его фильм находится на той территории, где сложно провести границу между произведением искусства и политическим активизмом. Ориентация и цвет кожи – факторы, которые, в отличие от веры или политических убеждений, изменить невозможно. Именно поэтому чернокожие и ЛГБТ-активисты по всему миру являются самыми мощными борцами за права человека. Неудивительно, что именно они продолжают быть центральными героями в расследованиях Фрэнса. Впрочем, в интервью сам режиссер без экивоков и патетики заявляет о том, что его фильм в первую очередь об огромной человеческой любви. ◆

Нина Спутницкая

НОГИ-АТАВИЗМ

«Вперед»
Onward
Авторы сценария Дэн Скэнлон, Кит Бьюнин, Джейсон Хэдли
Режиссер Дэн Скэнлон
Операторы Шэрон Кэлахан, Адам Хабиб
Художники Ноа Клочек, Бёрт Берри
Композиторы Джефф Дэнна, Майкл Дэнна
Walt Disney Pictures – Pixar Animation Studios
США
2020

Премьера нового фильма от Disney – Pixar «Вперед» была приурочена к началу марта очень кстати. В некотором роде это фем-манифест даже в российском дубляже: в основе анимации хитрая микросхема, по которой маскулинный героизм дает сбой и обретение мужской идентичности в конечном итоге сводится ко вполне метросексуальной заботе о теле.

Несмотря на то что действуют в фильме юноши и формальным основанием для приключения стало обретение утраченного отца, «Вперед» провозглашает – временами весьма агрессивно для российского зрителя – право женщины быть самой собой: воспитывать детей в партнерстве с небиологическим отцом, спасать мир, определять правила квеста, не стесняться полноты фигуры. В картине представлен широкий диапазон социальных ролей: мать-одиночка, бизнесвумен, женщина-полицейская, а синдром завышенных ожиданий молодежи высмеивается в образе юной азиатки, жаждущей во что бы то ни стало спеть в караоке. Впрочем, авторы «Вперед», отдавая должное феминизму, не боятся иронии.

Женщины выступают наставниками шестнадцатилетнего Йена Лайтфута и его старшего брата Барли – нелепого рокера, фаната исторических реконструкций, рассекающего по окрестностям Нью-Машрумтона на ретроавтомобиле, любовно прозванном им «Гвиневра». Возраст центральных персонажей никак не повлияет на маркировку фильма, к тому же даже невинную реплику женского гомоэротичного персонажа в российской прокатной версии фильма переозвучили. Вообще в картине о голубокожих эльфах все устроено с комфортом. Герои не сражаются (как семейство Аддамс в недавней анимации от 20th Century Fox) с миром урбанистов, а, напротив, поддались реноваторам и техпрогрессу и легко уживаются с магическими существами всех мастей. Волшебный мир уютного Нью-Машрумтона давно и прочно десакрализирован, и всех

«Вперед», режиссер Дэн Скэнлон

троллей-эльфов-кентавров-циклопов это вполне устраивает: уютные грибообразные домики и кафе, приветливые домашние питомцы – дракончики и единорожки. Фэнтезийные существа добились равенства, но это не избавляет их от традиционных семейных проблем. Серьезно увлекаться магией они не намерены, а вот пройти в день рождения увлекательный квест – почему бы нет? Посему зрителю не дают времени насладиться зрелищем магического мира, и повествование стремительно перемещается в пространство семьи.

Итак, в день рождения младшего сына вдова Лайтфут передает сыновьям посох отца. С помощью чудесного артефакта, пылившегося вместе с другими магическими приспособлениями на чердаке, Йену предстоит на двадцать четыре часа вернуть в этот мир отца, с которым он не успел познакомиться. Сейчас ему особенно необходимо поверить в себя, завоевать внимание ровесников и в конце концов – научиться водить авто и смело выезжать на трассу. Но помочь некому, рядом только недотепа брат на горе-тарахтелке. Следует заметить, что диапазон желаний Йена мало способствует его привлекательности, но это оправдано сюжетно: его подводят недостаточная эрудиция и безынициативность. В итоге ему удается материализовать лишь половину отца, от талии и ниже.

К этому времени в фильме был заявлен маркер свободомыслия голубокожего отца – его фиолетовые носки, которые противоречили университетскому дресс-коду. Благодаря этому факту ног для идентификации братьям вполне достаточно. Но, чтобы увидеть папашу во плоти целиком, следует до восхода солнца добыть магический камень. Настоящее действо начинается, когда к квесту подключаются мама и мантикора – гибрид льва, человека и скорпиона, – которая завязала с магией и надрывается в собственном семейном ресторане. Смешение фэнтезийного мира необычных магических существ с банальным миром Средней Америки – идея отличная, но недостаточно оригинальная. Яростной мантикоре, пусть и в сопровождении

отважной миссис Лайтфут, с обыденностью жанровых штампов повести о взрослении не справиться, и авторы включили в картину мотив контркультуры. Полчище агрессивных феечек-байкерш, нападающее ни с того ни с сего на братьев, – привет штампам классического и Нового Голливуда. И, между прочим, здоровая реакция на харассмент.

Располневшие феечки не утруждают себя полетами и не противопоставляют свой образ жизни нормативным семейным ценностям, как в былые времена делали роскошные фурии Славко Воркапича. Они нахально грабят одинокие магазинчики и готовы не столько обороняться, сколько провоцировать несчастных парней, стоящих на их пути. Правда, тут уж без достаточного чувства юмора можно было сморозить лишнего и получить обвинение в фэтфобии. По счастью, авторам «Вперед» чувство меры и вкус не изменили.

Несмотря на жанр квеста, «Вперед» не становится предсказуемым. Половинки (папины ноги и верхняя часть отчима-кентавра) не срослись, но в финале бойфренд мамы начнет утро с пробежки и окутает экран ухоженной гривой. Главным же итогом стало обретение брата. Худощавый застенчивый Йен был совсем крошкой, когда умер его отец, ему дороги любые цвоспоминания о нем. Но еще дороже они упитанному, энергичному, инфантильному Барли, до сих пор живущему с мамой и трогательно заботящемуся о своей старушке «Гвиневре», которую в решающий момент принесет в жертву. Только насытив свою жизнь волшебством и заразительной верой брата в чудо, Йен обретет собственную идентичность.

Прагматика фильма не исчерпывается идеей оторвать тинов от компьютера и соцсетей, ключевая цель приключения – помочь подросткам пережить опыт утраты, потерю родителя (в основе «Вперед» личная история режиссера и сценариста Дэна Скэнлона, отец которого скончался, когда старшему сыну исполнилось три года, оставив детям кассету с обращением). За это мультфильму прощается и сравнительно скудная мимика персонажей, и недостаточная проработка второстепенных линий, и убогий вишлист Йена.

Аллюзии на «Зверополис» и «Тайну Коко» неизбежны, и в этом ряду «Вперед» уступает своим предшественникам. Однако у Скэнлона получился пусть не шедевр, но полезный, вполне сбалансированный микс. Ведь магию освоить нелегко, а вот пройти квест на политкорректность – вполне реально. Маневрировать в этой сфере все равно что не снять рюкзак в вагоне метро, нет-нет, а кого-нибудь заденешь. Если в России накануне обнуления просто тихо запикали озвученную в семейном мультфильме женскую гомосексуальность, то в арабских странах в ее адрес высказались гораздо громче. Циклоп женского пола, осознавший свою инаковость, – в этом весь Pixar. Хотя творческую дань толерантности пиксаровцы отдавали и раньше – например, представив парочку плюшевых однополых зверушек в «Истории игрушек–4». Просто под покровом множества одежек магически неконформных героев, к тому же спрятанных российским дубляжом, авторское остроумие и дерзость не так очевидны. ◆

Нина Цыркун

ПРИЗРАК ДОМА НА ХОЛМЕ

THE OSCARS

«Паразиты»
Gisaengchung
Авторы сценария Пон Чжун Хо, Хан Чжин Вон
Режиссер Пон Чжун Хо
Оператор Хон Гён Пхё
Художник Ли Ха Чун
Композитор Чон Чае Ил
В ролях: Сон Кан Хо, Ли Сон Гюн, Чо Ё Чон, Чхве У Сик, Пак Со Дам и другие
Barunson E&A, CJ E&M Film Financing & Investment Entertainment & Comics, CJ Entertainment
Республика Корея
2019

Дональд Трамп сказал, что не смотрел «Паразитов», но осуждает. Даже не сам фильм, а факт награждения его «Оскаром» как лучшего. Зря не посмотрел, кстати, ему бы многое понравилось. Например, то, что представители истеблишмента выглядят здесь слабаками, а люди простые – предприимчивыми и умеющими делать дело. Ему польстило бы то, что, втираясь в богатое семейство Пак, брат и сестра берут взамен своих корейских распространенные в Америке имена Кевин и Джессика, а еще придумывают себе бэкграунд в виде обучения в американских университетах. Сын Пака – скаут, одержимый играми в американских индейцев. Ко всему прочему в доме Паков ужасно боятся нелюбимой Трампом Северной Кореи, и даже подвал, где поселилось семейство Ким, предназначался служить бункером-убежищем от коммунистической угрозы. И вот один блогер, который фильм посмотрел и даже высоко оценил его художественные достоинства, все же осудил ровно за то, что Трампу понравилось бы, иначе «мне следовало бы признать себя примитивным животным, дикарем, трампистом»[1].

В качестве контрпримера достойного кино Трамп приводит «Унесенных ветром» – оскаровского лауреата из времен, когда Америка, справившись с Великой депрессией, обрела бесспорное величие. Другое дело сегодня, когда идет борьба за многополярный мир и считается хорошим тоном величие Америки принижать. Тут бы и поддержать родную страну «Оскаром», считает Трамп, а вы отдаете предпочтение южнокорейской ленте! Но либералы демократического толка не хотят прислушаться к голосу президента. Как выразился обозреватель L.A.Times Джастин Чан, победа фильма «стала бы заслуженной пощечиной нарциссизму американской

1. https://orcaflotta.blog/2019/13/41/otm-parasite-gisaengchung/

←
Пон Чжун Хо

«Паразиты», режиссер Пон Чжун Хо

киноиндустрии, ее долголетнему любовному роману с самой собой, собственной продукцией и своим имиджем. Она заставила бы Академию признать, что ни одна кинематография мира не имеет права притязать на монополию величия – не в последнюю очередь имея в виду тот факт, что трамповский национализм и ксенофобия находят лазейки для инфильтрации в наше искусство не в меньшей степени, чем в нашу политику»[2].

Чан писал этот текст еще до того, как стали известны результаты голосования, и сильно сомневался в таком исходе. Даже самые смелые оптимисты не предполагали, что «Паразиты» Пон Чжун Хо, заявленные в шести номинациях, получат четыре статуэтки и одержат победу в главной категории – «Лучший фильм»: картины на иностранном языке ни разу в ней за девяносто три года не побеждали, да и кассовые сборы в США, один из существеннейших индексов понуждения к любви, составили к тому времени всего 35 миллионов долларов. Лидерами гонки считались «Ирландец» Мартина Скорсезе и «Джокер» Тодда Филлипса, а в последнее время в нее включился американо-британский «1917» Сэма Мендеса, который и казался идеальным общепримиряющим паллиативом. И все же, по данным агрегатора Rotten Tomatoes, рейтинг «Паразитов» составил у критиков 99%, а у аудитории 90%. У «Ирландца» соответственно 96 и 86%, у «1917» 89 и 88%, а у «Джокера» и вовсе 66 и 86%.

Сразу после обнародования номинаций эксперты выкатили Академии традиционный набор претензий, который укладывается в формулу ярлыка «клуб пожилых белых мужчин». То же самое ей предъявляют по меньшей мере последние двадцать лет. Из оскаровского списка-де исключаются этнические и расовые меньшинства, женщины и молодые авторы. По мере сил Академия пытается, что называется, заткнуть дыры. В 2010 году Кэтрин Бигелоу стала

2. *Chang Justin*. The Oscars need 'Parasite' more than 'Parasite' needs the Oscars. Jan. 30, 2020// https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2020-01-30/oscars-parasite-best-picture

первой женщиной, получившей «Оскар» за режиссуру «Повелителя бури»; в 2017-м «Лунный свет» Барри Дженкинса о проблемах расизма и гомофобии получил три «Оскара», в том числе как лучший фильм; в 2018-м афроамериканец Джордан Пил удостоился «Оскара» за сценарий «Прочь». Но вот в прошлом году лучшим фильмом могли бы стать мексиканская «Рома» или «Черная Пантера», но чаша весов склонилась в пользу консервативной и традиционной американской «Зеленой книги» с «хорошим» афроамериканцем и задружившимся с ним в ходе роуд-муви-процесса италоамериканцем. Поэтому такой ожидаемой казалась победа «1917» – все было бы в рамках обычной безобидной оскаровской корректности. На фильмы Скорсезе о мафии «Оскаров» не напасешься, «Ирландец», можно сказать, уже получил свое в лице «Отступников»; «Джокер» слишком многих раздражает своей радикальностью. А «Паразиты», между прочим, содержат референсы к классике – «Теореме» Пьера Паоло Пазолини и «Слуге» Джозефа Лоузи, где тоже хитроумные маленькие люди объегоривают ослабевших сильных мира сего. Респектабельный контекст.

Однако прорыв «Паразитов» к статусу лучшего фильма в мировом масштабе обусловлен не только повторением известного тропа. В этом году оскаровская палитра явно не блистала многообразием, и чувство, похожее на инстинкт самосохранения, подсказало вершителям судеб, что где-то надо рискнуть, чтобы снизить накал антиоскаровских страстей и завоевать новые очки. Но и Пон Чжун Хо не просто сыграл на известном мотиве межклассовых барьеров и способов их преодоления, а универсализировал тему. Кроме отсылок к респектабельным лентам Пазолини и Лоузи здесь обнаруживается еще один след, говорящий о неслучайном настойчивом внимании к теме, выходящей за рамки корейского контекста. По словам Пон Чжун Хо, он вдохновлялся не только южнокорейским фильмом Ким Ги Ёна «Служанка» 1960 года (в 2010-м был поставлен римейк), а и реальной историей француженок, сестер Папен, в 1933 году убивших мать и дочь хозяина дома, где они работали. Их история получила неслыханный резонанс: она легла в основу пьесы Жана Жене «Служанки», «Церемонии» Клода Шаброля и других фильмов; Жан Лакан исследовал этот кейс как пример параноидального психоза, а российский психолог и писатель Валерий Гитин высказал мнение, что то было не преступление, а «маленькая революция».

Насчет революции следует кое-что уточнить. Пон Чжун Хо говорит, что снимал кино не про классовую борьбу, и это правильно. Сегодня классовая стратификация сильно осложнена и противоречива, во всяком случае, строгое деление на буржуазию и пролетариат осталось в прошлом; эксплуатация осталась, классовые конфликты остались, но нет того класса, что готов хватать в руки булыжник[3] (хотя булыжник в фильме фигурирует, только как символ будущих удач и богатства). В то же время режиссер сказал и о том, что его фильм – о поляризации. Однако в «Паразитах» классово все участники драмы родственно

3. На всякий случай напоминаю, что имею в виду скульптуру Ивана Шадра «Булыжник – оружие пролетариата».

и служебно перемешаны, и, наверное, не случайно псевдонимы, которые берут себе брат и сестра Ким, вводят их в круг персонажей международного масштаба. В семье Ким отец – шофер, мать – кухарка и домоправительница, дочь – художница, нанятая исцелять хозяйского сына с помощью арт-терапии от посттравматического синдрома, а сын – знаток английского языка и хороший учитель; в семье Пак глава семейства возглавляет крупную высокотехнологическую компанию. Примерно обе семьи можно разделить на высший-высший и средний-средний классы, а перспективы взаимодействия зависят от того, что называется рыночной ситуацией, то есть возможностей продвижения, которые в фильме комедийно травестируются подменой одних слуг другими и устройством недоучившихся детей на уважаемые профессиональные роли. В сущности, эта ситуация сводится к гегелевской диалектике раба и хозяина. Хозяин не может сам поддерживать свой дом и кормиться, давать образование детям, поэтому нанимает обслуживающий персонал. Раб стремится преодолеть зависимость от господина, стать равным ему; он, таким образом, деятелен и активен. А перед господином равнозначной перспективной цели нет, он пассивен и лишь желает сохранить свой статус. Пак-старший говорит, что хороший слуга – тот, который не переступает границ; тем самым он по умолчанию признает, что только наличие раба делает его господином, а с исчезновением раба исчезнет и он сам.

Комедия в жанре квипрокво через не социальный взрыв, а вмешательство стихии (актуальное экологическое бедствие) заканчивается хаотичной оргией с трагедией убийства как хтонического акта буквально вышедшей из подземелья дикой силы. А в финале фильм превращается в мистерию. Кевин Ким делится с нами своей мечтой: хорошенько выучиться, разбогатеть и выкупить дом, где живет призраком его отец, которого разыскивает полиция (характерно, что прежде тут обитал другой «призрак»; не переводятся они в фундаменте богатых особняков). Мечта утопическая, но очень распространенная. Так что в фильме рассказывается действительно универсальная история, которая ощущается как личная сегодня в мире, переживающем множество разновекторных вызовов, которые провоцируют осознанные или безотчетные страхи, погружающие всех нас в вихрь, поднятый крыльями «черных лебедей». Это и делает фильм корейского режиссера достойным главного «Оскара» – лучшим без традиционной протокольной детализации страны и языка. ◆

Константин Львов

ПОТЕРЯННЫЕ КРЕСТОНОСЦЫ

THE OSCARS

«1917»
1917
Авторы сценария Сэм Мендес, Кристи Уилсон-Кернс
Режиссер Сэм Мендес
Оператор Роджер Дикинс
Художник Деннис Гасснер
Композитор Томас Ньюман
В ролях: Джордж Маккей, Дин-Чарлз Чепмен, Марк Стронг, Эндрю Скотт, Ричард Мэдден, Клер Дюбюрк, Колин Фёрт, Бенедикт Камбербэтч, Дэниел Мейс, Эдриен Скарборо и другие
Amblin Partners, DreamWorks SKG, Neal Street Productions, New Republic Pictures
Великобритания – Индия – Испания – Канада
2019

«Траншеи заканчиваются, и я бегу по полю, спотыкаясь о воронки, топчу ногами податливую почву, пока вдруг не осознаю, что это не земля, а тела моих товарищей, – они все еще корчатся, у них нет глаз, вместо ног – обрубки, из их ртов вырывается беззвучный крик. Но я бегу дальше, потому что такова логика сна. В конце концов я оказываюсь во французском городе, разрушенном бомбардировками и осыпающемся, я прохожу по груде камней, которые когда-то были церковью, и через развалины дома, так похожего на дом, в котором я рос. Прямо перед собой, среди просторной пустоты городской площади, я вижу ребенка лет пяти и понимаю, что это я сам в детстве и что из-за него я здесь и оказался».

Перед вами отрывок рассказа английского писателя Алекса Престона «Уиндем Лестрейндж покупает школу», опубликованного в 2015 году. Последние залпы Великой войны отгремели сто лет назад, карту Европы не раз перекраивали, с тех пор произошли новые кровавые трагедии, но давняя история по-прежнему будоражит. Совсем недавно молодой режиссер Александр Золотухин выпустил свой дебютный фильм «Мальчик русский» – о первой мировой войне. Но речь пойдет

«1917», режиссер Сэм Мендес

о новом фильме Сэма Мендеса, вышедшем в российский прокат одновременно с «Мальчиком русским».

«1917» – запоминающееся зрелище о довольно незначительном (в масштабе мировой войны и операций на Западном фронте) событии. Действие разворачивается на английском участке фронта в окрестностях Арраса и датировано 6–7 апреля 1917 года. Капралы Блейк и Скофилд получают срочный приказ перейти нейтральную полосу и покинутые немцами укрепления, достигнуть развалин коммуны Экюст-Сент-Мин, рядом с которыми развернуты 8-й и 9-й Девонширские полки: с ними утрачена телефонная связь (обычное проклятие Великой войны). Полкам ранее предписано было опрокинуть отступающих немцев, однако свежая аэрофотосъемка доказывает, что противник не только прекрасно укрепился, но и готов нанести сокрушительный контрудар, – 1600 девонширцев угодят в кровавую ловушку. Спасение полков зависит от удачи и ловкости двух героев фильма.

В поисках материала Мендес обратился к истории своей семьи: дедушка Альфред служил на Западном фронте вестовым. Чтобы вовлечь зрителей в события столетней давности, Мендес и награжденный «Оскаром» оператор Роджер Дикинс прибегли к высокому формализму: фильм снят длинными (восьми–девятиминутными) дублями, монтажные склейки – за одним исключением – тщательно спрятаны, камера становится глазами зрителя, эмоционально повторяющего путь капралов.

От частной и даже семейной истории здесь следует перейти к всеобщей, заодно разобравшись, почему действие происходит именно в 1917-м, а не годом раньше или позже. Великая война стала не только началом новейшего периода всемирной истории, но и концом эпохи старых войн. Прежняя стратегия и тактика потеряли смысл, война

превратилась в театр кровавого абсурда. Ужаснувшийся Томас Харди писал, что будет, возможно, лучше, если западная цивилизация исчезнет и уступит место черной и желтой расам. Вооружившись мощным и дальнобойным огнестрельным оружием и основательно окопавшись, обороняющаяся сторона топила в крови атаки неприятеля. Как раз в апреле 1917-го Уилфред Оуэн, несостоявшийся священник и состоявшийся поэт, писал маме из Франции: «На следующий день полковник разослал по окопам обращение: “Я был полон восхищения от поведения батальона под плотным артиллерийским огнем”. В награду за все это мы провели на передовой еще 12 дней». Эффективное наступательное оружие – танки и штурмовая авиация – только-только рождались на заводах и появлялись на фронтах.

Сражение за Экюст-Сент-Мин было частью германской операции «Альберих» – продуманного отступления в феврале-марте 1917-го на глубоко эшелонированные позиции линии Гинденбурга. Германский штаб решил перейти на Западном фронте к позиционной обороне, уповая на успехи неограниченной подводной войны и развал русского фронта. Отступая, германские армии уничтожили всю инфраструктуру (зритель вспомнит вырубленный вишневый сад) и угнали с собой до 125 тысяч мирных жителей, в основном из трудоспособного населения, оставив в разоренных местечках женщин, детей и стариков. Со своей стороны командование Антанты во главе с Нивелем разработало план решающего наступления, намеченный на апрель. Как известно, эта операция окончилась провалом, крупными жертвами, вошла в историю как «бойня Нивеля» и обернулась мятежами в армии. Солдаты Антанты, особенно французские, отказывались идти в наступление. Герой войны – поэт Зигфрид Сассун, поддержанный пацифистами леди Моррел, Бертраном Расселом и Джоном М.Марри, опубликовал 27 июля 1917 года в печати *солдатскую декларацию «С войной покончено!»* – открытое письмо своему командиру: *«Я заявляю об акте своего намеренного неповиновения военному командованию, считая, что война намеренно затягивается теми, кто имеет полномочия положить ей конец. От имени тех, кто терпит страдания в окопах и тылу, я протестую против обмана, который совершают над ними».* Три дня спустя это письмо было прочитано в Палате общин; Сассун демонстративно выбросил в Мерси свою награду – Военный крест (правда, он был найден наследниками на чердаке в 2007 году), и только госпитализация уберегла его от трибунала. Литературное воплощение солдатские мятежи получили в аллегорическом романе Фолкнера «Притча» (1954). На его страницах происходит второе пришествие Христа, теперь только на Западном фронте. Причем душа Иисуса меняет солдатские тела, ближе к концу книги вселяясь в английского вестового.

В четвертый год бойни на фронт призвали почти что детей, таких как капрал Блейк из фильма Мендеса. Юные крестоносцы столько

всего перенесли в траншеях, что мечтали быть вычеркнутыми из списков любимых и любящих:

Вновь будет наш тенистый пруд
У милых ног рябить,
И, слыша пение дрозда,
Ты сможешь полюбить
Другого, может быть.
И если помоложе он,
Чем мальчик твой былой,
К тому ж скромнее и честней –
То стань его судьбой.
(Маргаритка верней страстоцвета)
– Так лучше нам с тобой.

Стихотворение найдено в мундире Роберта Лейтона (убит в двадцать лет) и посвящено невесте Вере Бриттен, которая наказ не исполнила и сделала многое в память о нем.

Кое-что о психологии вчерашних мальчиков могут рассказать письма Эриха Марии Ремарка, лишенные натуралистического пафоса, столь свойственного его знаменитому роману. Пожалуй, наиболее выразительно написал юных и потерянных Уильям Фолкнер, который учился на военного авиатора в Канаде и не успел прибыть в Европу до перемирия, о чем страшно переживал. Маленькие герои Ad Astra, «Все они мертвы, эти старые пилоты…», совершают плутовские выходки и топят свою исколотую память в алкоголе. Интересно, что эта не самая популярная сторона творчества Фолкнера привлекла внимание Андрея Тарковского. В 1965-м он сделал на радио инсценировку рассказа «Полный поворот кругом» (была голливудская экранизация 1933 года режиссера Хоуарда Хоукса) о мимолетной фронтовой дружбе американского авиатора и юного английского моряка. Их роли озвучили Александр Лазарев и Никита Михалков. Запись радиоспектакля есть в свободном доступе.

Со страниц американской прозы и волн советского радио вернусь на поля кинематографической битвы Мендеса. Увенчалась ли успехом миссия двух, а потом уже только одного капрала? На мемориальном кладбище Экюст-Сент-Мин захоронены останки ста сорока трех военнослужащих Девонширских полков, руины городка не раз переходили из рук в руки. Название Экюст означает дубовую рощу; святой Мин прибыл с берегов Альбиона в Бретань и на север Франции проповедовать христианство на рубеже VI–VII веков, заложил он церковь и в Экюсте. В посвященной ему агиографической литературе большое значение приобретают водные пространства, в частности реки. Возможно, по этой причине авторы скорректировали топографию местности, выдумав реку с порогами и водопадами. Кажется, решающей в сюжете фильма является именно водная сцена, когда Скофилд форсирует взорванный мост под снайперским огнем. Этот эпизод отмечен единственной явной монтажной склейкой. Герой теряет сознание. Позже

«1917»

он приходит в себя, время на его часах остановилось, кругом ночная тьма и апокалиптический пейзаж. Скофилд становится неуязвимым, встречает на пути Мадонну с младенцем и солдат, поющих псалом о возвращении в счастливый край, где нет горя и зла. Есть соблазн предположить, что земной путь капрала Скофилда завершился как раз в момент монтажной склейки, тем более что мост издавна считался символом перехода из одного мира в другой.

Для подтверждения этой догадки нужно снова обратиться к англоязычной культурной традиции и вернуться вспять еще на несколько десятилетий. Одним из классиков военной литературы по праву считают американца Амброза Бирса. Он попал на фронт Гражданской войны в девятнадцать лет, сражался в армии федералистов и вестовым, и разведчиком, и топографом, был ранен в голову. Позднее, став литератором, он на протяжении нескольких десятков лет возвращался к болезненному опыту войны в рассказах и очерках. Гражданская война в США была предшественницей первой мировой, с многомесячным сидением в окопах под обстрелом, переброской войск по железным дорогам, потрясавшим современников числом жертв: «Опасность не принималась в расчет, и человеческая жизнь почти ничего не значила. Иногда десятки, а то и сотни солдат вступали в безнадежную схватку с мощным сторожевым охранением противника. За стремительной атакой, скоротечным, но кровопролитным боем следовало неизбежное отступление. Десятками человеческих жизней часто оплачивались сведения о переправе или точке пересечения двух дорог» (Амброз Бирс. «Джордж Тёрстон»).

Одно из наиболее кровавых сражений с участием Бирса произошло 31 декабря 1862-го у Стоунз-Ривер. Бой шел в дубовой роще, которую солдаты назвали после «полуакрами ада». Из окопов и госпиталей Гражданской войны тоже вышло «потерянное поколение», и строчки

«1917»

фронтового письма Бирса созвучны репликам капрала Скофилда: «Наступит время – придет и мой черед. Каким благородным чувством, должно быть, наполнит моя смерть ваши души – …не говоря о стране, за которую воюю: права она на самом деле или нет – мне это неведомо. Ты думаешь, что я лишен патриотизма, рассуждая таким образом? Возможно, ты права. Но, знаешь, для солдата на самом деле не очень важно, за кого и за что он воюет».

Хрестоматийный рассказ Бирса – «Случай на мосту через Совиный ручей». Плантатор-южанин намеревается совершить диверсию, его берут в плен федералисты, и полевой суд приговаривает к казни. В последний момент герой ускользает и продолжает некоторое время действовать, пока автор не завершает рассказ фразой о том, что персонаж все-таки сразу был повешен. Следовательно, описывалась одиссея его души в предсмертные мгновения. Этот прием Бирс использовал не единожды; вполне вероятно, что и Мендес со своими соавторами вспомнил знаменитый рассказ.

Дерево, в тени которого усаживается Скофилд в финале фильма, тоже могло вырасти из американской литературы. Одно из самых известных школьных стихотворений на английском языке – «Деревья» Альфреда Джойса Килмера:

По мне, и лучшие стихи
В сравненье с деревом плохи.
Тем деревом, чей жадный рот
К земной груди приник и пьет,
Чьи руки вздеты к небесам
В молитве, недоступной нам…

Стихи эти Джойс Килмер написал незадолго до войны, которой не пережил. Он погиб под артиллерийским обстрелом 30 июля 1918 года. Ему было тридцать два.

Великая война, в ходе которой появилось целое поколение «окопных поэтов», стала могильщицей не только многих талантов, но, быть может, и самой поэзии. Символично, что объявление перемирия в Париже совпало с похоронами Гийома Аполлинера, и уличная толпа кричала «Долой Гийома!», имея в виду, разумеется, поверженного Гогенцоллерна.

В начале фильма Мендеса генерал Эринмор напутствует капралов – вестников несчастья строчками Киплинга о путешествии за грань жизни и смерти. Редьярд Киплинг, в сентябре 1914-го опубликовавший стихотворение со строчкой «Гунн у ворот», потерял на войне единственного сына, которому посвящено знаменитое «Если». Джон Киплинг пропал без вести, и отец несколько месяцев разыскивал его по обе стороны фронта.

В конце фильма могли бы звучать стихи кого-нибудь из «окопных поэтов». Они писали в буквальном смысле кровью: из тридцати восьми авторов недавней превосходной антологии «Поэты Первой Мировой. Британия, США, Канада» (составители А.Серебренников и А.Черный) погибли шестнадцать. Зигфрид Сассун несколько часов выносил раненых под артогнем. Контуженый Уилфред Оуэн несколько дней пролежал на ничейной земле среди трупов. Томаса Э. Хьюма разорвал на куски снаряд. Айвор Герни был ранен, отравлен газом и вскоре сошел с ума. Айзек Розенберг на фронте совершенно остыл к живописи и присылал свои жуткие стихи на бумажных обрывках. Окопная поэзия стала неотъемлемой составляющей литературного модернизма. Стихов в эпилоге «1917» никто не читает, но это поправимо. Говорит Уилфред Оуэн, чьи тексты Бенджамин Бриттен использовал в «Военном Реквиеме» (памяти жертв обеих мировых войн), – Уилфред Оуэн, погибший за несколько дней до Компьенского перемирия, собрат потерянных капралов:

Какие свечи им осветят ров?
Не в их руках, а в отраженье глаз
Вдруг вспыхнут огоньки в последний раз.
Бескровность лиц любимых – их покров.
Взамен цветов – немая нежность грусти,
И вечер шторы сумрачные спустит. ◆

Нина Цыркун

НЕПРОЩЕННЫЙ

THE OSCARS

«Ирландец»
The Irishman
По книге Чарльза Брандта
«Я сышал, ты красишь дома»
Автор сценария Стивен Зеллиан
Режиссер Мартин Скорсезе
Оператор Родриго Прието
Художник Боб Шоу
Композитор Робби Робертсон
В ролях: Роберт Де Ниро, Аль Пачино, Джо Пеши, Рей Романо, Бобби Каннавале, Анна Пэкуин, Стивен Грэм, Стефани Курцуба, Джесси Племонс, Кэтрин Нардуччи, Харви Кейтел и другие
Tribeca Productions, Sikelia Productions, Winkler Films
США
2019

По тебе никогда не поймешь, что у тебя на уме.
Джимми Хоффа Фрэнку Ширану

Не стоит скрывать: начиная смотреть фильм, я знала, чем он кончится. И на Роберта Де Ниро в роли Фрэнка «Ирландца» Ширана упала грузная тень Виктора Маклаглена в роли Джипо Нолана из «Осведомителя» (1935) Джона Форда. Аналогия пришла сама собой. Во-первых, потому что оба протагониста ирландцы, оба предатели и так или иначе убийцы человека, считавшего себя их другом. Во-вторых, не зря же Мартин Скорсезе в одном из эпизодов «Отступников» (2006) показывает, как Билли Костиган, внедренный в преступную группировку агент ФБР, смотрит по телевизору именно этот фильм, точнее, его финальную сцену, где Джипо после встречи с матерью преданного им друга, иконографически представленной в кадре в образе Мадонны, исступленно кричит, обращаясь к распятию и одновременно к своей жертве на небесах: «Фрэнки, Фрэнки, твоя мать простила меня!» Джипо, топивший свою вину старым ирландским способом в вискаре, направо и налево

разбрасываясь иудиными фунтами стерлингов, и умирающий на полу церкви, – искренне раскаявшийся грешник, и потому он получает наивысшим образом санкционированное прощение. Что вряд ли можно сказать о Фрэнке Ширане.

Тревелинг по длинному коридору дома для престарелых; камера заглядывает в палаты, на секунду останавливается в закоулках, будто высматривая затерянного в этом скорбном прибежище героя, и наконец приводит к сидящему в коляске морщинистому седому старику Ширану, начинающему свой рассказ. Водителю грузовика, простому работяге, выросшему среди италоамериканцев и освоившему их язык, Фрэнку нетрудно было завести мелкую клиентуру среди итальянской преступной группировки, которой он помаленьку сбывал мороженую говядину. И когда однажды попался, ушлый адвокат, вовремя сыгравший на главной струнке характера Фрэнка – тот напрочь отказывается назвать хоть одно имя из тех, кому сбывал товар, – с триумфом выигрывает его дело, а в качестве бонуса знакомит со своим кузеном Расселом Буфалино (Джо Пеши). Рассел возглавляет пенсильванскую мафиозную семью и, конечно, ценит неболтливость Фрэнка (ого, парень знает правила кодекса чести – омерты!). А после проверки на лояльность, включающую задание «красить дома» (что означает окрашивать стены чужой пролитой кровью), передает его, а точнее, внедряет в профсоюз – братство транспортников, прямо в руки его президента Джимми Хоффы (Аль Пачино). Начав с телохранителя, Фрэнк раскручивается по профсоюзной линии и становится самым доверенным человеком Хоффы. Уважаемая должность не мешает Фрэнку ловко «красить дома» и еще работать «по плотницкому делу» – попросту говоря, зашивать в дощатый футляр и сжигать трупы убитых им людей, счет которым реальный прототип экранного Ширана вел десятками. Его слова насчет того, что кроме покраски он и по плотницкому делу мастер, звучат кощунственно: Иисус Христос был сыном плотника, а в фильме Скорсезе «Последнее искушение Христа» и сам занимался плотницким ремеслом.

Фрэнк руководствуется не только кодексом омерты. Ему, видимо, удобно чувствовать себя солдатом, просто выполняющим приказ, даже если этот приказ кажется бесчеловечным. Такое случилось с ним на войне, когда ему велели расстрелять пленных немцев. И он методично это сделал, удивляясь только тому, что обреченные на смерть так усердно рыли себе могилу.

Идея «Ирландца» зародилась у Скорсезе давно как некая история стареющего киллера, и когда он поделился ею с Робертом Де Ниро, тот до поры пропустил ее мимо ушей, но, прочитав документальную книгу Чарльза Брандта «Я слышал, ты красишь дома», по-настоящему загорелся проектом. План вызревал годами, пока Де Ниро не назначил наконец начало работы на 2016 год, а Стивен Зеллиан согласился адаптировать книгу.

Действие фильма охватывает несколько десятилетий, но режиссер не хотел брать других актеров, кроме Роберта Де Ниро и Аль Пачино,

«Ирландец», режиссер Мартин Скорсезе

на роли главных персонажей в молодости, потому что ему нужны были именно те, кто, как и он, прошли опыт постановки гангстерских лент.

На «злых улицах» действовали «славные парни» итальянских кровей, а англосаксы из «банд Нью-Йорка» расправлялись с ирландцами. Родившийся в Нью-Йорке Роберт Де Ниро с его итало-ирландскими корнями настолько слился с образом итальянского мафиози в Америке, что две общественные организации обратились в свое время с петицией к тогдашнему премьер-министру Италии Сильвио Берлускони, требуя отменить решение о почетном гражданстве актера, якобы дискредитировавшего лиц итальянского происхождения и оскорблявшего чувства италоамериканцев.

В последнем фильме Скорсезе Де Ниро и италоамериканец Аль Пачино играют ирландцев. Итальянец-мафиози Рассел Буфалино поддерживает первого президента-католика ирландских кровей Джона Кеннеди, а ирландец Джеймс Хоффа яростно ненавидит и президента, и его брата – генерального прокурора: «Джек просрал Кубу, а Бобби наезжает на профсоюзы!», и, главное, вот почему: «Никогда нельзя доверять детям миллионеров». То есть прямо по Марксу: сильнее всего классовые противоречия, и никакие другие, никакие кровь и почва.

Помещая фильм в социально-исторический контекст, объединяя своих героев участием во второй мировой войне, ведя сюжетную линию через Карибский кризис и операцию в заливе Свиней, убийство Кеннеди и Уотергейтский скандал, Скорсезе рассказывает историю американцев, не важно какого происхождения, унаследовавших все самое важное от предков; не переживших на своем веку болезненного процесса обретения новой национальной идентичности, но по старинке цепляющихся за компрометирующие себя на каждом шагу «скрепы». Фанатичное следование нормам криминальной лояльности приводит к разрушению других, более глубинных и жизненно

«Ирландец»

важных – особенно для итальянцев и родных им по вере ирландцев – связей, что неминуемо влечет за собой возмездие.

Использовав технологию de-aging, дигитально омолаживая Де Ниро, Джо Пеши и Аль Пачино соответственно их молодому образу, создатели фильма не смогли заставить актеров стопроцентно воспроизвести свою прежнюю физическую энергетику, мимику и пластику. Это нашло свое оправдание в темпоритме воспоминаний Фрэнка Ширана, который в силу психологических законов механизма памяти не может достаточно достоверно вернуться в собственное прошлое, неся на себе груз прожитых лет и житейского опыта. И подобно тому, как причудливая память в старости неожиданно ярко фокусируется на моментах далекого прошлого и теряет интенсивность, приближаясь к настоящему, в последних эпизодах само изображение теряет яркость, «выгорает».

Постаревший Ширан не похож на молодых героев гангстерских лент: теперь он остается один на один с наследием бесчисленных убийств и предательств, визуализированных его руинированным телом, его немощью и одиночеством. Только что они с Расселом в доме престарелых трясущимися руками преломляли хлеб, вспоминая былые подвиги, когда они были чуть ли не вершителями судеб страны. А теперь даже участников тех событий новое поколение в лице медсестры, мерящей Фрэнку давление и ставящей капельницу, не помнит. Прошлое растаяло, выцвело, как старые фотоснимки, которые он перебирает.

Сама долгая жизнь, предоставленная ему, в отличие от тех, кто был рядом и чей бесславный конец бесстрастно регистрировался по ходу дела скупыми интертитрами, становится наказанием Ширану, из которых тягчайшее – отказ от него дочерей. Ведь единственным своим оправданием Ширан считал стремление защитить девочек – бог весть

«Ирландец»

от каких напастей. Однако это мнимо самоотреченное жертвование на самом деле маскирует изощренное искушение, тему которого Скорсезе раскрывал, следуя роману греческого писателя Никоса Казандзакиса в «Последнем искушении Христа». Там в момент крестных мук Иисусу является ангел в виде прекрасной девочки, которая помогает ему спуститься с креста и обратиться к мирской семейной жизни. Но в старости Иисусу открывается, что за прелестным видением скрывался сатана, соблазнивший его отречься от исполнения предназначенной миссии Мессии. В «Ирландце» Фрэнк не узнает в дочери истинного проводника голоса Всевышнего или просто боится его услышать.

В финале фильма герой узнает, что все эти долгие годы дочери старались отстраниться от отца, скрывали от него свои проблемы, зная, что тот мог ради них сотворить что-то ужасное. Вспышка ярости, обуявшая Фрэнка, когда он едва услышал, что какой-то лавочник не очень вежливо обошелся с Пегги, закончилась зверским избиением даже не пытавшегося сопротивляться несчастного, которому Фрэнк в довершение всего оттоптал руку. Пегги (Анна Пэкуин) – это молчащая совесть Фрэнка, безмолвно сопровождающая всевидящим взглядом почти каждый его выход на «покраску домов» или возвращение после преступной акции. Еще в детстве Пегги сторонилась Рассела, пытавшегося подкупить ее подарками, словно тайное провидение безотчетно диктовало ей поведение.

Заканчивая жизнь в доме престарелых, Рассел Буфалино начинает ходить в церковь; наверное, он исповедался и получил отпущение грехов. Фрэнк тоже его получает. При том, что в предсмертной беседе со священником говорит, что не испытывает вины перед семьями убитых им людей, ведь он даже не знает их. Кроме одной, которую он не называет: семьи Джимми Хоффы. Скорсезе и оператор Родриго Прието не приближаются к Фрэнку в этот момент, сохраняя тайну исповеди.

Но в фильме со всей детальной отчетливостью показано, как готовилось преступление, организованное Расселом, который невзлюбил этого профсоюзного деятеля-популиста за то, что тот «строит из себя Кастро»; как Фрэнк дважды стреляет из-за спины в голову Хоффы, которого заманили на деловую встречу в уединенный дом в стиле американской готики; как потом сжигают его труп. Цену содеянного Фрэнк понимает: согласно катехизису подвергшиеся кремации тела не имеют шанса на воскресение, поскольку уничтожено их подобие образу божьему (хотя теперь эта операция католической церковью и допускается при условии последующего ритуала погребения). Однако тело Хоффы не нашли. Самый, как говорят, влиятельный после президента человек в стране, более популярный, чем Элвис и Битлы, которого сам Фрэнк сравнивал с высшим для себя авторитетом – генералом Паттоном, которого полюбила инстинктивно проницательная Пегги и который «никогда не оттаптывал руки ногами», он считается пропавшим при загадочных обстоятельствах[1]. И Фрэнк по телефону лицемерно успокаивает вдову, вселяя надежду на то, что ее муж жив и просто до поры скрывается. Правда, позвонил он ей не сразу, а только когда об этом настоятельно спросила Пегги. После этого дочь навсегда перестала общаться с отцом.

Зная, что дни его сочтены, Фрэнк выбирает себе гроб зеленого цвета, символизирующего христианское наследие Ирландии, и отказывается от кремирования. Зеленый еще и цвет надежды, Фрэнк на что-то надеется, прося священника перед уходом оставить приоткрытой дверь. Но никто к нему не придет. А камера медленно отъезжает, оставляя его в одиночестве перед лицом смерти. ◆

1. Реальный Фрэнк Ширан долгие годы отрицал свою причастность к убийству Джимми Хоффы в 1975-м и только в 2001 году, ощутив дыхание приближающейся смерти, признался в нем.

Борис Локшин

БЫТЬ ЖИВЫМ

Сцены и истории из супружеской жизни

THE OSCARS

«Брачная история»
Marriage Story
Автор сценария, режиссер
Ноа Баумбак
Оператор Робби Райан
Художник Джейд Хили
Композитор Рэнди Ньюман
В ролях: Мерритт Уивер, Скарлетт Йоханссон, Адам Драйвер, Лора Дерн, Альберт Джонс, Марк О'Брайэн, Рей Лиотта, Уоллес Шоун, Алан Алда, Кайл Борнхаймер и другие
Heyday Films, NetFlix
США
2019

Когда я в первый раз женился, мне было двадцать лет. В самом начале нашей недолгой супружеской жизни мы жили в квартире, принадлежащей друзьям родителей жены. Друзья были какими-то мелкими дипломатами, уехавшими в недальнюю заграничную командировку. Квартира стояла пустой, и они нас туда пустили.

Квартира располагалась в огромной многоэтажке, которая была абсолютно круглой. Кажется, в Москве это был единственный такой дом. Да и потом я нигде ничего подобного не видел. Чтобы пересечь его круглый двор по диаметру, требовалось никак не меньше пяти минут. Собственно, это практически все, что я помню из тех двух-трех месяцев, которые мы в этом доме провели. В остальном – полный провал. Что мы делали, о чем разговаривали, куда ходили, что ели, на чем спали – не помню совершенно ничего.

Но зато я помню маленькую книжечку, которую нашел у хозяев на книжной полке. Это был переведенный на русский язык сценарий «Сцен из супружеской жизни» Бергмана.

В свои двадцать лет я был еще практически ребенок. Потому, собственно, тогда и женился. И так получилось, что вместо того, чтобы начать проживать собственную

семейную жизнь, к чему я был совсем не готов, я целиком погрузился в семейную жизнь абсолютно незнакомых мне взрослых шведских людей, Йохана и Марианны.

Я прочитал эту книгу в первые несколько дней, а потом не мог остановиться и перечитывал ее по кругу все то время, пока мы жили в круглом доме. И мне казалось, что со мной все это уже было. Хотя на самом деле со мной, в сущности, еще вообще ничего не было.

В книжке не было картинок и фотографий. Как выглядели Юсефсон и Ульман, я тогда не знал. Сейчас мне очень хотелось бы вспомнить, какими я их тогда себе представлял. Через десять лет я увидел фильм и совсем забыл тех Марианну и Йохана, которых я себе воображал. Наверное, в моем воображении они были похожи на меня и мою жену. Только взрослее и серьезнее.

Тогда я не понимал, что Бергман создал универсальную матрицу. Его сценарий – это предельное обобщение, зеркало, в котором каждая супружеская пара может, по идее, узнать себя. А фильм с Юсефсоном и Ульман – предельная персонификация. История про живых людей, которые и сейчас для меня гораздо более живые, чем я был для самого себя в свои двадцать лет.

***

Название фильма Ноа Баумбака Marriage Story («Брачная история», или «Супружеская история») – прямая отсылка к «Сценам супружеской жизни» Бергмана. В какой-то момент, чтобы уж зритель точно не ошибся, в кадре даже появляется афиша к спектаклю, поставленному Чарли, главным героем фильма, по бергмановскому сценарию. Роль Марианны в этом спектакле наверняка играла его жена Николь. А роль Йохана, скорее всего, сам Чарли. Кстати, Йохан и Марианна в юности тоже увлекались театром и познакомились, кажется, на какой-то любительской постановке. Отчего-то Бергману важно было это подчеркнуть.

Впрочем, все сколько-нибудь значимые фильмы о разводе, снятые в последние сорок пять лет, в той или иной степени наследуют Бергману. Просто потому, что он, как гигантский утес, отбрасывает тень на все остальное. Ну и еще потому, что практически невозможно придумать такой поворот в отношениях между двумя людьми, который бы он не предусмотрел в своих шести сериях.

Тем не менее «Брачная история» гораздо в большей степени наследует двум другим фильмам: «Крамер против Крамера» (1979) Роберта Бентона и «Развод Надера и Симин» (2011) Асгара Фархади. Как в этих картинах, причиной развода становится неприятие женщины своей роли в семье, в которой доминирует муж. И все три фильма рассказывают не столько об отношениях разводящихся, сколько о технических сложностях, возникающих в процессе развода в полупатриархальном, патриархальном и современном, уже полуматриархальном, обществах. И о нелепых, смешных и трагических ситуациях, которые этот развод вызывает.

Это фильмы об институте брака. И о трудностях расторжения брачных отношений. Поэтому, наверное, название, под которым фильм Баумбака вышел в российский прокат – «Брачная история», – точнее передает суть происходящего. А вот «Сцены из супружеской жизни»… они о чем-то другом. Только вот о чем?

***

Someone to need you too much,
Someone to know you too well,
Someone to pull you up short
And put you through hell.
Someone you have to let in,
Someone whose feelings you spare,
Someone who, like it or not,
Will want you to share
A little, a lot.

Somebody, hold me too close,
Somebody, hurt me too deep,
Somebody, sit in my chair
And ruin my sleep
And make me aware
Of being alive,
Being alive[1].

Ничего более трогательного и слезоточивого, чем эта песенка из популярного в 1970-е мюзикла Стивена Сондхайма «Компания», которую Чарли, герой Адама Драйвера, поет ближе к концу «Брачной истории», я, признаться, в последние годы не видел и не слышал. Мюзикл Сондхайма представляет собой серию виньеток из жизни холостяка Роберта, такого как бы американского Жени Лукашина. Все его друзья давно переженились. У них дети, тяжесть ответственности, скука, измены, тоска вдвоем, предсказуемость, тяжесть, жалость, снова скука, вот это вот все… И, разумеется, они никак не могут понять своего друга Роберта, который дожил до тридцати пяти, ни разу не побывав в законном браке. И уговаривают его взяться за ум и уже наконец жениться хоть на ком-нибудь.

А Роберт пытается честно объяснить, почему брачные отношения кажутся ему как минимум проблематичными. И на каждый новый куплет-объяснение ему отвечает хор друзей: you've got so many reasons

---

1.

Кто-то слишком в тебе нуждается,
Кто-то слишком хорошо тебя знает,
Кто-то обрывает тебя на полуслове.
И устраивает тебе кромешный ад.
Кто-то, кого ты должен впустить,
Кто-то, чьи чувства надо беречь,
Кто-то, с кем хочешь не хочешь
Надо делиться и большим, и малым.

Кто-нибудь, обними меня чересчур крепко,
Кто-нибудь, рань меня слишком глубоко,
Кто-нибудь, займи мое кресло
И помешай мне спать.
И дай мне знать,
Что я живой…
Быть живым.

«Брачная история», режиссер Ноа Баумбак

for not being with someone, but you haven't got one good reason for being alone («у тебя так много резонов, чтобы не быть ни с кем, и ни одного убедительного, для чего оставаться одному»). Впрочем, в конце песни Роберт сам и отвечает, зачем быть с кем-то: «чувствовать, что ты живой, быть живым». Собственно, эта сцена в фильме производит такое впечатление именно потому, как Драйверу удалось так спеть, нет, так убедительно сыграть эти два последних слова.

«Быть живым» – значит отражаться в ком-то. Ты не можешь быть живым один, всегда с кем-то. Потому что если ты ни в ком не отражаешься, то как ты узнаешь, живой ты или нет? Можно постоянно искать свое отражение в ком-то чужом, но такое отражение переменчиво и недолговечно. В конце концов, для своего отражения нужно и постоянное зеркало. Которому доверяешь.

А Чарли такой убедительно живой, когда поет эту песню, потому что в этот момент зеркало как раз перед ним. Неверное, переменчивое и ненадежное зеркало человека на сцене – это зрители.

Дело в том, что «Брачная история» не совсем обычный фильм о разводе. Это в первую очередь фильм об актерах. И актеры здесь не только Чарли – Адам Драйвери и Николь – Скарлетт Йоханссон. Практически все персонажи этого фильма либо сами профессиональные актеры, либо (как адвокаты и социальный работник) играют роли. И поэтому весь этот развод – это такая разбитная постановка, в которой песни из мюзиклов, исполняемые героями-актерами, более чем уместны.

Одна из самых забавных и самых характерных сцен в «Брачной истории» – это как Николь вместе с сестрой, тоже профессиональной актрисой, пытается отрепетировать вручение Чарли повестки в суд. Главный недостаток и одновременно главное достоинство фильма состоит в том, что весь он – набор скетчей. Недостаток – потому что скетч вещь поверхностная, очень ограниченная, замкнутая на самой себе;

перед актерами ставится задача разыграть некие сцены, герои которых находятся в определенных состояниях, и сделать это с максимальной убедительностью. Достоинство – потому, с каким блеском актеры решают эти задачи.

«Почему ваш фильм называется “Брачная история”?» – спрашивали Ноа Баумбака незадолго до премьеры. Ясно же, что это ровно наоборот: история развода. Баумбак отвечал, что, глядя на развод, лучше всего понять, что такое семейная жизнь. Действительно, развод как крайнее отрицание семейной жизни лучше всего говорит о том, что же он отрицает. Впрочем, почти все классические истории семейной жизни как в кино, так и в литературе на самом деле являются историями разводов. И правда, что можно сказать о семейной жизни? «*Все счастливые семьи похожи друг на друга*, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему», как в Анне Карениной? Или, наоборот, как в «Аде» Набокова? От перемены мест слагаемых сумма не меняется.

А в любом, даже самом скучном разводе таится множество драматургических возможностей. Как люди живут-поживают и добра наживают, мало кому интересно. Роман «Война и мир» написан полтораста лет назад, а читатели до сих пор предъявляют претензии к эпилогу.

***

Есть всего несколько фильмов, которые стали как бы частью меня самого, то есть опытом, без которого я был бы другим человеком. Не знаю, лучше или хуже, но другим. После «Брачной истории» я очень захотел снова пересмотреть Бергмана. Все шесть серий «Сцен из супружеской жизни». И, может быть, про него написать. И первое, что я сейчас понял про этот фильм, – писать про него практически невозможно.

Его невозможно описывать, потому что в нем слишком много всего происходит в каждом кадре. Почти все, что мы видим в этом фильме, – это крупные и средние планы одного или двух персонажей. Их фигуры, руки, лица, особенно руки и лица… Пальцы, глаза, брови, губы одновременно выражают множество разных чувств, разрывающих человека… И в то же время в этом нет ничего шизофренического, потому что в результате персонажи не утрачивают какой-то конечной целостности, все равно остаются собой.

Человек перед камерой, как правило, тождественен своему состоянию. Состояние – это то, что постановщик может объяснить актеру, а актер показать зрителю. А в «Сценах…» человек – сумма своих разных, совершенно взаимно несовместимых переживаний. Все вместе они создают целостного человека, живую теплую человеческую личность. И одновременно, глядя на этого человека, понимаешь, что в настоящей жизни таких людей не бывает…

Это как со средневековыми портретами: они абсолютно похожи на настоящих людей, но они слишком красивые, слишком выразительные, чтобы быть настоящими. Настоящие люди какие-то более затертые, что ли… Менее интересные… Это особенно касается Марианны

Лив Ульман, но и об Йохане Эрланда Юсефсона, и об актерах второго плана можно сказать то же самое. Это то, чего не бывает, и одновременно это не может быть по-другому. И это то, почему Бергман способен говорить о таких вещах, о которых другие не могут, даже если бы захотели.

Хорошо, когда перед глазами есть сценарий фильма. Это великолепная пьеса, не хуже Стриндберга или Ибсена, только более современная. Но важно помнить: несмотря на то что автор этой пьесы одновременно является и постановщиком фильма и что постановщик добросовестно следует своему сценарию, в кино мы видим не совсем то, а иногда и совсем не то, что там написано. Сценарий у Бергмана – это матрица из слов. Она служит тому, чтобы показать то, что слова не передают.

***

Йохан и Марианна женаты уже десять лет, у них две замечательные дочки, они оба профессионально успешны, их буржуазная квартира полна красивыми дорогими вещами, и, похоже, они не только выглядят как идеальная супружеская пара, но и считают себя таковой. Они сидят рядом на большой зеленой софе («и это, я вам скажу, софа!» – читаем мы в режиссерской ремарке к сценарию) и дают интервью для женского журнала. Тема интервью – идеальная шведская супружеская пара.

Когда Йохан на пару минут отходит к телефону и журналистка остается с глазу на глаз с Марианной, она спрашивает ее про любовь. Марианна смущается, пытается уйти от ответа и в конце концов ссылается на апостола Павла. Этот текст из «Первого послания к Коринфянам»: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» – настолько хорошо знаком любому шведу того времени, что он не нуждается в прямом цитировании. Но, упомянув Библию, Марианна сразу сама себе возражает: Павел требует невозможного. «Я думаю, достаточно того, что вы добры к тому, с кем вы живете. Хорошо, когда есть привязанность. Товарищество, терпение друг к другу и чувство юмора. Скромные ожидания в отношении другого. Если у вас все это есть, то любовь… она не так важна».

Бергман пытается ответить на вопрос, от которого ушла Марианна. Он говорит о разводе, о супружеской жизни, но в первую очередь он говорит о любви. Причем не о христианской любви, о которой писал апостол, а о любви между двумя людьми. Вернее, о ее возможности. И невозможности.

***

Мини-сериал «Сцены из супружеской жизни» был впервые показан по шведскому телевидению в 1974-м. В течение следующего года

«Брачная история»

количество разводов в Швеции выросло вдвое. Выросло оно и по всей Европе. Впрочем, обвинять в этом фильм Бергмана, как поспешили сделать многие, наверное, все-таки довольно нелепо. Просто это было такое время. Вместе с приходом общества потребления традиционный брак затрещал по швам, и Швеция оказалась в этом процессе лидером.

В первой серии угроза семейной жизни Йохана и Марианны еще почти не проявлена. И уж во всяком случае их брак не имеет ничего общего с браком их ближайших друзей, Петера и Катарины. Те создали для себя персональный садомазохистский ад, состоящий из взаимного мучительства, безнадежной зависимости друг от друга и неконтролируемой ненависти. Они не способны ни расстаться, ни жить вместе. И Йохан с Марианной смотрят на них со снисходительным недоумением, смешанным с самодовольством. Уж у них-то точно так быть не может. А между тем возможно, что отношения Петера и Катарины в своей интенсивной подлинности гораздо ближе к той любви, о которой спрашивала Марианну журналистка.

Марианна по профессии адвокат. Ее специализация – юридическое оформление разводов. В ключевом эпизоде второй серии к ней на прием приходит немолодая фру Якоби, весь вид которой говорит о том, что вся ее жизнь осталась позади. Она была замужем более двадцати лет, ее трое детей выросли, и теперь она наконец хочет получить развод, которого ждала более пятнадцати лет. Причина развода в нелюбви, в том, что в ее браке отсутствовала любовь. Ей требуется юридическая помощь.

На вопрос Марианны, есть ли у нее кто-нибудь, она отвечает горькой иронической усмешкой с оттенком даже недоумения. Откуда бы? Интересно, что Барбро Хиорт аф-Орнес, актрисе, исполняющей эту роль, на момент съемок был всего сорок один год. Она умерла в 2015 году в возрасте девяноста четырех лет. Сейчас это придает

сцене какой-то дополнительный, что ли, объем. Хотя куда уж объемнее. Только лишь крупный план рук фру Якоби – и перед нами целая жизнь.

С фру Якоби в фильм входит тема нелюбви. Интересно, что фильм Андрея Звягинцева «Нелюбовь» изначально задумывался как современный римейк «Сцен…». И хотя то, что получилось, мало чем напоминает картину Бергмана, Звягинцев наиболее близко подходит к главному бергмановскому вопросу: что с нами будет, если в центре всех наших отношений находится нелюбовь? И если нелюбовь очевидно есть, то где-то должна же быть и любовь? Или, возвращаясь к цитате из апостола Павла: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто».

Фру Якоби говорит о своих отношениях с мужем: «Мой муж очень надежен. Я ни в чем не могу его упрекнуть. Он добросовестен и добр. Мы никогда не ссорились. У нас есть уютная квартира и симпатичный дом за городом, который я унаследовала от матери. Мы оба любим музыку и состоим в обществе любителей камерной музыки – мы музицируем вместе… Он сотни раз спрашивал меня, что не так в нашем браке, раз я хочу его оставить. Я отвечала, что невозможно продолжать отношения, в которых нет любви. Тогда он спрашивал меня, из чего должна состоять любовь, и я сотни раз отвечала, что не знаю, потому что невозможно описать то, чего нет».

Разговор с клиенткой вызывает у Марианны панику. Все, что она слышит, легко можно применить к ее отношениям с Йоханом. «Могу я задать личный вопрос? – спрашивает она. – Это правда насчет любви, что…»

И замолкает. И тем не менее она получает от своей клиентки пугающий ответ на незаданный вопрос: «Я говорю себе, что у меня есть способность к любви, но она запечатана внутри меня. Проблема в том, что жизнь, которую я до сих пор вела, все больше и больше сковывала мои возможности. В конце концов я должна что-то с этим сделать. И моим первым шагом должен стать развод. Мне кажется, что мы с мужем фатальным образом стоим на пути друг у друга».

***

Кстати о нелюбви… Первая жена Ноа Баумбака, замечательная актриса Дженнифер Джейсон Ли, подала документы на развод в 2010 году. Бракоразводный процесс был долгим и мучительным. Он длился три года. Супруги никак не могли поделить их общего ребенка, родившегося незадолго до этого события. Насколько этот опыт был отражен в «Брачной истории», трудно сказать, но наверняка отражен. Во всяком случае, образы адвокатов, которые, как грифы, парят над любой разводящейся парой и непременно превращают в ад любой развод, он

явно из личного опыта режиссера. Однако оба главных героя фильма, и Николь, и Чарли, люди безусловно симпатичные. Даже слишком симпатичные, учитывая ситуацию.

Иное дело «Мужья и жены» (1992) Вуди Аллена. Эта картина – наиболее последовательный оммаж Бергману из всех созданных. И в то же время она поражает каким-то полным безразличием к любви как таковой. Впечатление, что автору не просто не известно, что такое любовь, а он вообще не знаком с этим понятием. Поэтому и о нелюбви нет смысла тревожиться. Персонажи «фатальным образом стоят на пути друг у друга» – это да. Впрочем, наверное, все близкие друг другу люди фатальным образом стоят на пути друг у друга. Остается над этим только посмеяться.

Наверное, внутренняя горечь этого фильма во многом объясняется довольно удивительными обстоятельствами его появления. Это тринадцатый и последний фильм Вуди Аллена с Мией Фэрроу. На нем завершилось их экранное и жизненное партнерство. Они никогда не были женаты, но окружающим миром воспринимались как муж и жена. У них был один формально общий и несколько совместно усыновленных детей.

Фильм снимался во второй половине 1991 года. Именно в это время у Аллена завязался роман с одной из взрослых приемных дочерей Мии Фэрроу (но не его), Сун-И Превин. Примерно между окончанием съемок и выходом фильма на экраны Миа Фэрроу об этом романе узнала. А еще через пару месяцев она обвинила режиссера в сексуальных домогательствах в отношении их общей семилетней приемной дочери Диллан.

Сейчас в свете всего последующего скандала и настоящего остракизма культурного и, чего уж там, корпоративно-цензурного, которому Вуди Аллен подвергся у себя на родине в последние несколько лет, это кино стало невозможно смотреть в отрыве от всей неприятной истории развода.

Да и трудно без нее объяснить, что случилось в этом кино с Мией Фэрроу. Вернее, то, что Вуди Аллен заставил ее сыграть. Это, наверное, ее единственная роль, в которой она неприятна просто физически. Мрачная, зажатая, с выставленными вперед плечами и непроницаемым, но упрямым и целеустремленным взглядом: как-то даже непонятно, что она делает среди всех остальных милых интеллигентных и в чем-то даже беззащитных героев фильма. «Она всегда добивается своего», – говорит про нее бывший муж интервьюеру.

Она и добивается к концу фильма. А ее муж, персонаж Вуди Аллена, отвергнув притязания двадцатилетней красавицы, остается один. «Я пока выхожу из игры, – говорит он воображаемому интервьюеру. – Не хочу никому делать больно… Не хочу, чтобы мне делали больно». И потом: «Я могу уже идти?» И экран гаснет. Возможно, это был крик души режиссера, обращенный к публике. Возможно, он хотел, чтобы его пожалели.

«Брачная история»

Впрочем, в реальной жизни шестидесятидвухлетний Вуди Аллен женился в 1997 году на двадцатичетырехлетней Сун-И Превин, и они уже более двадцати лет счастливо женаты. Хочется верить, что в их браке присутствует любовь. Но кого интересуют счастливые браки?

«Мужья и жены» – это как бы нью-йоркская вариация на тему Бергмана, которая начинается с прямой отсылки: документальное интервью главных персонажей сменяется сценой дружеского обеда между двумя супружескими парами, во время которого одна из пар сообщает другой о своем предстоящем разводе. Аллен кроит своих манхэттенских неврастеников по бергмановским лекалам и вписывает их в бергмановские буржуазные интерьеры, вернее, по-детски радуется тому, насколько они похожи на манхэттенские и насколько вообще все интерьеры культурной буржуазии похожи. (Еще один его «бергмановский» фильм, кстати, так и называется: «Интерьеры».)

В результате у него получается не очень смешная комедия и не очень драматичная драма. Причем самое смешное и самое драматичное в этом фильме связано с каким-то серьезным половым дисбалансом: все женские персонажи как на подбор яркие, манипулятивные и очень хищные и агрессивные личности. А мужские, напротив, вялые, беззащитные и простодушные до глупости мямли. В этом смысле это просто какой-то «Осенний марафон», помноженный на три. Или, наоборот, Аллен в чем-то предвосхитил нынешнюю третью феминистскую волну в кино.

***

В третьей серии «Сцен…» Марианна проводит лето с детьми в их с Йоханом загородном коттедже. Неожиданно посреди ночи приезжает Йохан. Марианна счастлива его видеть. Она по-детски радуется, обнимает его, целует, усаживает за стол. И тут Йохан объявляет, что полюбил

другую женщину, намного моложе его, и завтра улетает с ней в Париж. В своем введении к сценарию Бергман описывает происходящее таким образом: «Он переполнен своим рвением и готовностью к поступкам. Он опьянен веселым эгоизмом нового увлечения. Марианна словно громом поражена. Абсолютно беззащитна. Полностью неподготовлена. В течение нескольких минут она на наших глазах превращается в открытую кровоточащую рану. Унижение и растерянность».

Впрочем, если в описании Бергмана мы видим скорее хищника и жертву, в фильме это совсем не так. У Марианны открылась пропасть под ногами. Перед Йоханом – вроде бы освобождение от опостылевшей семейной рутины, новая любовь, новая жизнь. Но он тоже унижен, растерян и испуган. И дело тут не в угрызениях совести.

Оба – и Йохан, и Марианна – не жертвы своей нелюбви, они жертвы своей недолюбви. Говоря словами евангелиста, они оба были друг с другом не холодны и не горячи. Они были только теплы друг к другу. Теплы той теплотой, о которой Марианна говорила в своем интервью. Которая, по идее, должна была бы заменить любовь, что бы это ни значило. Не заменила. Но эта взаимная теплота оказывается тем скрепляющим клеем, который делает разрыв настолько невыносимо болезненным.

***

«Сцены из супружеской жизни» действительно сцены. Они так же близки к театру, как и к кино. Каждая серия представляет собой одну или несколько сцен, разыгрываемых в достаточно условных декорациях замкнутого помещения. Причем третья, четвертая и пятая серии – это одна длинная сцена, в которой нет эпизодических персонажей. Только Йохан и Марианна. Муж и жена. Эти три серии, собственно, и являются ядром фильма. Остальные три – это скорее обрамление. Вступление и эпилог.

Третья серия начинается с объявления Йохана о том, что он оставляет семью, пятая заканчивается подписанием документов о разводе. То есть это, безусловно, фильм о разводе. Но сказанное Ноа Баумбаком («глядя на развод, лучше всего понять, что такое семейная жизнь») гораздо больше относится к фильму Бергмана, чем к его собственному.

Вернее так: эти три серии, три сцены, Лив Ульман и Эрланд Юсефсон играют именно то, о чем поет Алан Драйвер в «Брачной истории»: «быть живым»… То есть Йохан и Марианна «живы» друг с другом только тогда, когда они мучительно пытаются друг от друга оторваться. И в этой невыносимости оказывается, что где-то в глубине, в сердцевине их отношений была любовь. Только внутри комфортного, размеренного, правильно организованного буржуазного брака до этой любви невозможно было достучаться. Оба героя как бы находились каждый в своей отдельной комнате со стенами, обитыми ватой. А когда эти стены рухнули, оказалось, что сделать ничего уже нельзя. То есть в конечном счете картина Бергмана – о любви. А значит, она

о жизни. Потому что без любви нет никакой жизни. «Быть живым» – это про «Сцены...» гораздо в большей степени, чем про «Историю»

Бергмановские актеры играют сцены из супружеской *жизни*. А у Баумбака разыгрывается супружеская *история* двух актеров, которые вынуждены были развестись, потому что были живы только на сцене.

***

Сценарий «Сцены из супружеской жизни» – это очень хорошая пьеса. Хотя в наше время она уже кажется несколько старомодной, как Ибсен или Стриндберг. Но соблазн поставить ее в театре и тем более осовременить вполне понятен. Несколько лет назад я был на спектакле «Сцены из супружеской жизни», поставленном бельгийским режиссером Иво ван Хове в небольшом манхэттенском театре New York Theatre Workshop.

Когда мне, двадцатилетнему, случайно попался на глаза бергмановский сценарий, я был захвачен его универсальностью, общеприлагаемостью этого сюжета ко всякой, по существу, супружеской паре. Именно эту универсальность Иво ван Хове и попытался сделать основой своей постановки. Поэтому Йохана и Марианну у него одновременно играют сразу три очень нью-йоркские пары. Я опознал в персонажах симпатичного гейского мужчину и яркую чернокожую женщину (оба из Челси), двух вильямсбургских хипстеров и пару вестсайдовских профессоров. Но тут, конечно, возможны варианты.

В первом действии театральный зал разделен на три изолированных друг от друга сектора, как бы на три зрительных зала со своей сценой. В каждом секторе разыгрывается один из трех первых актов. По окончании акта зрители по часовой стрелке перемещаются в следующий сектор. То есть каждая пара актеров разыгрывает одну и ту же сцену по три раза для разных групп зрителей, а зрители видят свои сцены в случайной последовательности, которая определяется тем, в каком секторе они оказались в начале спектакля. Объяснение получается долгое, но работает все очень просто.

Это, в общем-то, хорошая придумка. Ее главный смысл заключается в том, что мы не просто видим то, что происходит на «нашей» сцене, но до нас еще и доносятся звуки, вскрики и даже отдельные реплики от «соседей». Поэтому у нас возникает постоянное ощущение неудовлетворенности. Кажется, что мы не в том месте, не с той парой, что нам не повезло и у соседей лучше, чем у нас. Это, собственно, и есть причина 90 процентов разводов. На самом деле все это только кажется. Все пройдут один и тот же круг.

Тем не менее требовать от актеров, да еще и от не бог знает каких актеров, чтобы они играли одну и ту же сцену три раза подряд с одинаковым эмоциональным напряжением, – это, наверное, чересчур. Они и не играют. И после первого отделения ощущение того, что ты не там и не с теми, сменяется вопросом: а зачем это вообще? Так к нам приходит житейская мудрость.

Во время антракта перегородки снимают, зрители размещаются по кругу, и все три пары играют сцену подписания бумаг о разводе одновременно, перекрикивая друг друга. Сначала это выглядит как цирк с дрессированными медведями, но постепенно страсти накаляются и действие все больше начинает напоминать групповой секс на арене. И уже думаешь, не «зачем все это вообще?», а «что-я-то-здесь-делаю?». И, по существу, это прекрасно передает ощущение, которое испытывал почти всякий человек, который хоть раз в жизни разводился. Оставшиеся сцены просто доигрываются одной из пар (вестсайдской), потому что надо же как-то доиграть до финала.

Последний «бергмановский» эпизод называется «Посреди ночи в темном доме где-то на земле». Йохан и Марианна, сильно изменившиеся, хотя и не очень постаревшие за восемь лет, которые прошли после их развода, пользуясь одновременным отсутствием своих нынешних супругов, проводят вместе ночь в загородном коттедже приятеля Йохана. И это уже совсем не «сцена из супружеской жизни». Йохан и Марианна тут просто любовники. Просто два одиноких человека, которые проводят ночь «в темном доме где-то на земле». И эта сцена у Бергмана о любви. И только о любви. Брак уже совершенно ни при чем.

«Я думаю, – говорит Йохан, – я люблю тебя по-своему, неправильно, как эгоист. И иногда я думаю, что и ты любишь меня, как ты любишь, бурно, эмоционально. На самом деле я думаю, что мы с тобой любим друг друга. По-земному, неправильно…»

У Иво ван Хове, когда посреди ночи в темном доме где-то на земле, какая-то из Марианн (не важно какая) заснула, какой-то из Йоханов (не важно какой) поднялся с постели. Заиграла музыка, и Йохан начал танцевать удивительно смешной и трогательный танец под песню The Windmills of your Mind, которую я очень люблю.

Keys that jingle in your pocket, words that jangle in your head
When did summer go so quickly? Was it something that you said?
Lovers walking along a shore and leave their footprints in the sand
Is the sound of distant drumming just the fingers of your hand?
Pictures hanging in a hallway and the fragment of a song
Half remembered names and faces, but to whom do they belong?[2]

«В конце концов круг всегда замыкается, – думал я. – Все, что уже случилось с тобой, уже миллион раз случалось и еще миллион раз случится с кем-то другим».

А потом я вспомнил круглый дом, в котором я жил, когда мне было двадцать лет. ◆

2.
Ключи звенят в кармане, в голове звенят слова.
Когда быстро лето прошло! Ты мне что-то сказал?
Любовники гуляют вдоль берега и оставляют следы на песке.
Звук барабана вдалеке? Или это пальцы твоей руки?
Фотографии висят в коридоре, кусочек из песни…
Наполовину помню имена и лица, но чьи?

Елена Смолина

ЗАМУЖЕСТВО ИЛИ СМЕРТЬ

THE OSCARS

«Маленькие женщины»
Little Women
По роману Луизы Мей Олкотт
Автор сценария, режиссер
Грета Гервиг
Оператор Йорик Ле Со
Художник Джесс Гончор
Художник по костюмам
Жаклин Дюрран
Композитор Александр Деспла
В ролях: Сирша Ронан, Эмма Уотсон, Флоренс Пью, Элайза Сканлен, Лора Дерн, Тимоти Шаламе, Трейси Леттс, Боб Оденкёрк, Джеймс Нортон, Луи Гаррель, Мерил Стрип и другие
Columbia Pictures Corporation, Instinctual VFX, New Regency Pictures, Pascal Pictures, Regency Enterprises, Sony Pictures Entertainment (SPE)
США
2019

«В конце книги героиня должна выйти замуж или умереть», – веско говорит издатель Дэшвуд бойкой девушке Джо Марч, принесшей для публикации рукопись «одной своей подруги». Именно эта дилемма – обусловленная чистой коммерцией, ничего личного, – встала в свое время перед Луизой Мей Олкотт, написавшей в 1868 году роман «Маленькие женщины» о четырех сестрах Марч – Джо, Мег, Бет и Эми. Джо – главная и самая интересная из сестер – с детства хотела быть писательницей и не стремилась замуж, но для того, чтобы «Маленькие женщины» продавались, Олкотт все-таки пришлось закончить историю Джо не слишком органичными для нее замужеством и материнством. «Закончить» – не случайное слово: для троих из сестер Марч брак становится завершением личного нарратива. Четвертая, Бет, избегает замужества только по причине своей ранней смерти.

В романе, не густо населенном мужчинами (отец участвует в Гражданской войне, Лори, романтический интерес сестер, проживает с дедушкой в доме на холме и появляется хоть и регулярно, но все же может считаться вспомогательным персонажем), героини все равно должны так или иначе самоопределиться по мужскому вопросу. Девушка на выданье, жена (хорошая или

«Маленькие женщины», режиссер Грета Гервиг

плохая), вдова, старая дева (бедная или – гораздо лучше – богатая). Если сузить коридор возможностей, то это в целом два базовых варианта судьбы: замужем или нет. Джо Марч – единственная героиня книги, отказывавшаяся до самого пришитого по финансовым резонам финала играть в эту игру, – на общем фоне со своими рукописями и стрижеными волосами выглядит полусумасшедшей, но именно она обеспечила роману долгую жизнь, миллион экранизаций и преданность читателей. Джо – локомотив, позволивший произведению Олкотт вырваться за пределы своего времени. И с этим обстоятельством напрямую связан ревизионизм Греты Гервиг, автора фильма «Маленькие женщины»: она не столько пересмотрела наследие Олкотт, сколько попыталась рассказать истории сестер – и в первую очередь главной из них, Джо, – так, как вероятно сделала бы это сама писательница в идеальном, дивном, новом мире. В мире, в котором свадебные колокола не единственный вариант хэппи энда для женщины. Даже маленькой.

У Гервиг – актрисы и сценаристки, звезды мамблкоров, жены и соавтора Ноа Баумбака, милой Фрэнсис и госпожи Америки, успешно обратившейся к режиссуре, – книга Олкотт была любимой с детства. Этот тип погружения в материал невозможно симулировать, его всегда видно на экране: легкость, с которой Гервиг адаптирует текст романа, сильно меняет его, но не изменяет сути, достигается, только если с юности вещь постоянно перечитывать, отдельными главами и целиком, по порядку и задом наперед. На первый взгляд фильм кажется почти буквально копирующим книгу (если не по порядку сцен, то в том, что касается их содержания), но если смотреть его сразу после чтения романа, то окажется, что режиссер переделала буквально все. Удалила лишних персонажей, опустила некоторые линии, заставила героев словами рассказывать важные вводные, дописала и переписала монологи так, что они зазвучали современно. В одном из таких

монологов Эми Марч гордо защищает свое право на брак по расчету: в мире, где женщина не имеет права собственности и собственных денег (после свадьбы они становятся собственностью мужа), не может достаточно заработать самостоятельно, а в случае развода должна будет оставить мужу детей, никто не смеет презирать ее за практический подход к делу. Монолог, блестяще решенный британской актрисой Флоренс Пью – самой яркой во всем артистическом ансамбле «Маленьких женщин», – вшит в линию Эми так, словно был там всегда, но на самом деле родился во время ланча Греты Гервиг с Мерил Стрип и почти буквально повторяет слова актрисы. То же хирургическое, бесшовное осовременивание продемонстрировала в роли тетушки Марч и сама Стрип: вместо вредной богатой старухи она играет умную богатую старуху – не столько старую деву, сколько нашедшую способ остаться независимой деловую женщину.

Экранизация романа, в котором целые пассажи посвящены отношениям перчаток и манжет, лентам и шляпкам, законам домоводства и правилам обращения с мужьями (кормить, не бесить, выслушивать), чисто внешне и сама выглядит как результат лабораторного скрещивания торта с кремовыми розами и календаря с котятами. Но Гервиг умная, а сладость «Маленьких женщин» – с горчинкой. Да, это кино, в котором нет буквально ни одного плохого человека и ни одного конфликта, который нельзя было бы разрешить полюбовно, а счастье рекомендуется искать в труде и помощи ближнему. Только в фильме, в отличие от книги, видно, насколько это неэффективно.

Единственная героиня картины, заслужившая тотальный хэппи энд, – Эми, долгие годы (фактически до экранизации Гервиг) считавшаяся самой пустой и эгоистичной из сестер. У Греты Гервиг практичная Эми знает, чего хочет, требует, чего хочет, и в конечном счете получает все, чего хочет. Это и сегодня почти возмутительный женский типаж. Поездка в Европу с тетушкой Марч и свадьба с богатым и красивым Лори достаются именно Эми – не замеченной ни в самопожертвовании, ни в изнуряющем труде. Протестантская этика, на которой стоят «Маленькие женщины» Олкотт, в интерпретации Гервиг скорее способ самоутешения, чем путь к успеху. А глубокая религиозность романа, которая отчего-то совсем не упоминается в дискуссии о фильме, практически бесследно из картины удалена. Место религии как главной идеологии истории «маленьких женщин» у Гервиг закономерно занял феминизм.

О прогрессивности «Маленьких женщин» как феминистского текста (даже с поправкой на эпоху) много лет идет спор. С одной стороны, книга легитимизирует женский опыт как в принципе достойный описания. Судьбы женщин семьи Марч, все эти многословные описания «женских» проблем (позволить ли богатым подругам нарядить тебя, как куклу, на бал; можно ли взять деньги из семейного бюджета на платье; можно ли выходить замуж по дружбе; как не отдалиться от мужа после рождения детей) резонировали с несколькими поколениями

«маленьких женщин», к тому же как минимум одна героиня романа, писательница Джо, была и по сегодняшним меркам эмансипированной ролевой моделью. Вместе с тем, с другой стороны, книга Олкотт на каждом своем повороте все равно упиралась в необходимость подстраиваться под правила мужского мира.

Роман был написан и издан как двухтомник. Первая часть, «Маленькие женщины», была посвящена детству сестер и кончалась помолвкой Мег Марч с бедным учителем Джоном Бруком. Во второй же, названной «Хорошие жены», от независимости и беззаботности сестер Марч не осталось практически ничего. Теперь их занимали или тяготы семейной жизни, или поиск мужа, или (тщетные) попытки обойтись без него – скучный патриархальный расклад. Когда «Маленьких женщин» называют феминистским текстом, то всегда имеют в виду первую часть романа, в которой девочки Марч показаны творческими и полными надежд. По прочтении же второй невозможно не уловить унылого моралите: нужно быть опрятной и разумной, а то станешь плохой женой, а то и вовсе замуж не выйдешь.

Грета Гервиг не стала избавляться от этой нависающей над постоянно куда-то бегущими, танцующими, смеющимися, тараторящими героинями угрозы – напротив, с помощью свежего и изящного сценарного приема она высветила всю несправедливость и трагичность такого мироустройства. Эти девочки вопреки всему позволяют себе сказочное, бесшабашное детство, наполненное играми, ссорами из-за сожженных щипцами локонов и брошенных в огонь тетрадей, катанием на коньках и домашним театром, но на каждой из этих сцен словно тикает обратный отсчет: однажды игра закончится и девочки должны будут вспомнить, что с самого рождения они – маленькие женщины. Время в «Маленьких женщинах» нелинейно: тут две временны́е шкалы, и обе движутся. Не привычная оппозиция «настоящее – флэшбэки», а две равноценные реальности, детство и юность, разделенные только теплыми и холодными фильтрами на оптике оператора Йорика Ле Со. В каждой из этих реальностей выделены линии Джо, Эми, Бет и Мег. Четыре жизни, умноженные на два времени. По мере того как одна нагоняет другую, к сестрам Марч все теснее подступают обстоятельства взрослых, непростых судеб – бедность, болезнь, разочарование. Фильм Гервиг, как музыкальная пьеса, сложен в изящном и строгом размере, от которого при всей внешней спонтанности не отступает ни на шаг.

При железной сценарной структуре и тщательной досъемочной подготовке режиссура Греты Гервиг все равно производит впечатление порывистой, как и ее героини, запинающиеся, вечно отдувающие с лица пряди волос. И снятые на пленку, полностью раскадрованные «Маленькие женщины» – Гервиг заранее композиционно выверяла каждый кадр – выглядят, словно серия импрессионистских полотен (о костюмах Жаклин Дюрран и историях, которые они без слов рассказывают, стоило бы написать отдельный текст). Когда мечтающая о карьере художницы Эми из заснеженного Массачусетса попадает

«Маленькие женщины»

в Европу 1860-х, она под грузом художественных впечатлений отказывается от своих притязаний. Быть гениальной художницей или не быть ею вовсе – ключевая для творчества Греты Гервиг тема, вечно открытый для ее героинь вопрос о легитимности своего артистического статуса. Каким-то образом в свой первый большой студийный фильм, в пышную экранизацию знакомой каждой американской девочке книги, Гервиг вплела темы, так точно и болезненно звучавшие и в написанной ею в соавторстве с Ноа Баумбаком «Милой Фрэнсис», и в полностью авторской «Леди Бёрд». Неочевидность права на творчество и ни на шаг не отстающая от героинь бедность, удушающая финансовая стесненность, приравнивающая мечты о творческой карьере к бреду больного.

Луиза Мей Олкотт в финале своей книги этому бреду не поддалась. Ее Джо Марч вышла замуж за порядочного немецкого профессора и, кажется, забыла про шпионские романы и журнальные публикации. А Гервиг взяла и вписала Джо в компанию своих бесстрашных, неустроенных, непрактичных героинь, потому что с самого детства знала: Джо, как леди Бёрд, сбежала бы из милого, апельсинного Сакраменто и, как Фрэнсис, шарахалась бы по съемным нью-йоркским углам, но все-таки стала бы писателем. ◆

Зинаида Пронченко

РИТОРИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

Портрет Рене Зеллвегер

THE OSCARS

«Джуди» (Judy; 2019): Рене Зеллвегер – «Оскар» в номинации «Лучшая женская роль».

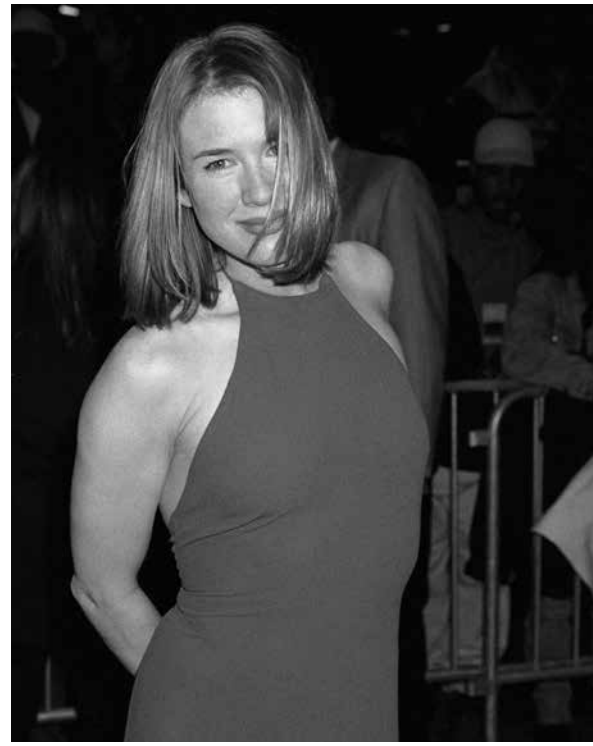
Чего боятся женщины – одиночества после тридцати, бездетности после сорока, себя самих после пятидесяти, когда ты внезапно становишься гендерно нейтральным человеком-невидимкой? Круговые подтяжки, диеты, пилатес и феминистские мантры тут бессильны, мужчины все равно смотрят мимо. А есть ли другой смысл в жизни? Ради чего стоит жить, если не ради них, неблагодарных?

Конечно, нет. Даже Симона де Бовуар не придумала. Что уж говорить о простой секретарше Дороти Бойд, горе-журналистке Бриджит Джонс или Джуди Гарленд, чьи песни только о любви. Несчастной, безответной, прошедшей стороной или оставшейся в прошлом, как красота, вдохновение, успех, мечты о чем-то большем.

Героини Рене Зеллвегер никогда не стеснялись этой токсичной зависимости от мужского одобрения, возбуждения, обладания. Им хотелось быть при ком-то, но приходилось оставаться самой собой, в уединении бутылки, сигареты, недружелюбного зеркала трюмо. Которое только подчеркивает нанесенные экзистенцией поражения – лишние килограммы на талии, темные круги под глазами, пустоту в спальне, тишину на автоответчике.

Самая первая роль Рене – эпизодическая, безымянная, хоть и запоминающаяся. В толпе сверстников из поколения Икс мелькнет ее пока еще незнакомое зрителю лицо, веселые глаза – в фильме «Реальность кусается» она обронит реплику на камеру Вайноны Райдер, снимающей кино о своих бестолковых друзьях, заблудившихся на бесславных тропах взросления.

Уже через два года, в безмятежном 1996-м, что из тревожного настоящего кажется потерянным раем,



Рене Зеллвегер

она воплотит на экране романтическую привязанность самого Тома Круза. В спортивной драме «Джерри Магуайер», истории бизнес-падения и реабилитации борзого футбольного агента, обнаружившего в себе душу и способность к эмпатии, только когда все контракты разорваны, а комиссионные потеряны, Рене вроде бы next door милашка, блондинка-секретарша, что умеет варить вкусный кофе. Крепкий середнячок Кэмерон Кроу смог разглядеть в ней нечто поважнее очаровательных ямочек на щеках – с Рене хочется быть рядом, набрать ее номер даже в самолете посреди нескончаемого ночного рейса между восточным и западным побережьем, как и сделает герой Круза однажды, осознав, что Дороти ему Эротом суждена.

В «Джерри Магуайере» Рене еще очень молода, но страх уже ее верный спутник, ее второе «я». Она не сомневается ни секунды, что женское предложение в этом мире – всегда подчиненное придаточное, что ямочки временны, а боль непреходяща. В Дороти уже проступает Джуди, героиня прошлого, символизирующая все, с чем рано или поздно прощается каждая женщина. Восхищение уступает место жалости, из второго пола мы переходим в средний род, между вагиной и могилой.

Первый крик о помощи – это, конечно, Бриджит Джонс, которая стонет на страницах своего дневника: зови не зови, все равно, кроме друзей-геев, никто не услышит. Бриджит родилась на свет позже манхэттенской четверки из «Секса в большом городе», но влияние на болезненный процесс женской самоидентификации начала нового тысячелетия оказала куда более значительное. Кэрри и сотоварки вплоть до пятого сезона своих похождений не переступали гламурную черту, рассуждали о возрасте и мужчинах в контексте «брезжившей надежды» на хэппи энд в лице мистера Бига. Однажды, пусть поздно, пусть дождливым вечером, он придет и спасет: так заведено. Творение Даррена Старра – не бунт против патриархального общества, а флирт с оным.

Произведение Хелен Филдинг пропитано уже совсем иным настроением. Туфли Маноло отброшены, равно как и коктейльные платья от Оскара де ла Ренты, Бриджит явлена нам во всей неприглядной наготе

«Джуди», режиссер Руперт Гулд

экзистенциализма, а не массмаркет феминизма. Ты можешь никогда не встретить мужчину, не важно, плохо или хорошо ты выглядишь в свои тридцать пять. Все зависит от случая, а еще от ничтожества окружающих. Они выбирают легкие пути, в обход индивидуальности и строптивого характера; Бриджит Джонс – достопримечательность на карте, но стоит ли делать ради нее крюк, отклоняясь от проторенного другими маршрута?

Во второй и третьей части – разумеется, циничной эксплуатации коммерчески успешной франшизы – дух пессимизма все равно разлит в каждом кадре. Бриджит уже не соседка по лестничной клетке, которой вечно не везет, горит ярко, но ее неудачи портят настроение даже на дистанции, в пересказе. Бриджит – это ты. Похудеть, помолодеть, поумнеть невозможно. Спиться и исчезнуть с радаров – да, практически со стопроцентной вероятностью.

Как случилось с Джуди, мировой звездой. Мир не уберег, потому что миру наплевать. Паясничавшая три серии по наклонной Рене, набиравшая каждый раз вес на потеху, примерявшая на себя неудачи всех женщин планеты ради сомнительного эффекта коллективной кинотерапии, к «Джуди» подошла во всеоружии пережитых личных драм – неудачной пластики, несчастливых браков, тесного, как тюремная камера, амплуа, бездетности, которой в нос тычут, да и просто накопленной тоски по всему, что медленно уплывает из рук, – карьерных возможностей, молодости, славы.

Однако тот факт, что Рене больше не признать, по крайней мере, пока она не заговорила – с этими характерными извиняющимися интонациями самозванки поневоле, – придал ее Джуди необходимую глубину. Это не роль, а бой с тенью, что неумолимо наползает на твое «я». Что это там копошится во мраке: время, шизофрения, кто-то чужой, отнимающий последние силы?

«Джуди»

Хирург превратил лицо Зеллвегер в tabula rasa, обеспечив бесценной для актерской профессии анонимностью. Личная трагедия в сочетании с обезличенной пантомимой – идеальный рецепт для комедианта, точное попадание в образ Питера Пэна, переодевшегося из коротких штанишек в двойку Шанель. Весь этот внутренний раздрай Гарленд, путавшей сон с явью, мужчин с детьми, любовников с мужьями, поклонников с друзьями, а витамины с антидепрессантами, сыгран полуулыбкой, полуоборотом профиля, взглядом полуприкрытых глаз. Последний крик о помощи – уже беззвучная просьба, риторический жест. Рушащуюся жизнь так и надо играть спокойно, без экзальтации, иначе наглотаешься пыли, попадешь под дождь из обломков. Смерть не стоит волевых усилий, а то, что стоит, кончилось, песня спета, страх теперь снедает чужие души. ◆

Кирилл Галеев

МОЙ ДРУГ ТАЙКА ВАЙТИТИ

Диалог с воображаемым собеседником

На оскаровской церемонии Тайка Вайтити выглядел безукоризненно: смокинг, бабочка, чудаковатая прическа, ироничная улыбка. Он шутил с журналистами, позировал перед камерой и обменивался любезностями с коллегами по цеху. Шесть номинаций у «Кролика Джоджо», среди которых одна заветная – «Лучший фильм». Возможно, в глубине души Вайтити надеялся ее получить. Ведь в прошлом году статуэтку вручили Питеру Фаррелли (тоже комедиографу) за «Зеленую книгу». Чем «Оскар» не шутит? В итоге из шести номинаций одна награда, но зато какая – за лучший адаптированный сценарий. Это действительно серьезное признание со стороны академиков для вечно молодого новозеландца. Вайтити непринужденно поднялся на сцену, получил премию из рук Тимоти Шаламе, поблагодарил маму, отшутился о весе позолоченного рыцаря и вернулся на свое место. Подобные формальности утомляют жизнерадостного режиссера: неудивительно, что под конец церемонии он начал дурачиться и прятать свой «Оскар» под кресло сидящей впереди дамы. Вайтити проделывал подобный трюк в 2005 году на том же «Оскаре», притворяясь спящим, когда объявляли номинантов. Ирония – его главное оружие.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Хэй, псс! Начни с самого начала.
АВТОР. Кто это? Чей голос у меня в голове?
ТАЙКА ВАЙТИТИ. Это же я, твой воображаемый друг Тайка Вайтити. Вернее, я бы назвал себя великим воображаемым режиссером.
АВТОР. Удивительно, но почему моим другом стал ты? Почему не Кубрик, Скорсезе, Тарантино ну или Джадд Апатоу, наконец?

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Просто расскажи им мою историю, давай, будь хорошим мальчиком.

Стоит начать с местечка под названием Раюкокор – небольшого поселения на северо-востоке Северного мыса Новой Зеландии. Именно там появился на свет будущий обладатель «Оскара». Его отец – выходец из коренного населения маори, а мать – еврейка с русскими корнями (ее предки жили на территории Брянской области в России). Так 16 августа 1975 года в семье художника и учительницы родился мальчик, которому дали имя Тайка – на языке маори это означает «тигр».

Тайка Вайтити

ТАЙКА ВАЙТИТИ. И именно в тот день крошечный Раюкокор обзавелся еще одной достопримечательностью кроме своей разваливающейся англиканской церкви Крайст-Чёрч. Ну серьезно, они занесли ее в список исторических памятников, come on!

Национальным героем Тайка не стал, вернее, стал не сразу. Ему хотелось пойти по стопам отца и заняться живописью, но руководитель школьного драмкружка познакомил мальчика с театром, что сразу предопределило его будущие интересы.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Вранье! Я мечтал стать глубоководным дайвером.

АВТОР. Ну ведь это быстро прошло? Думаю, новозеландское общество дайверов не сильно расстроилось.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Смешно. Да, я выбрал школу актерского мастерства. Ведь таким образом я смог погружаться не только в воду, но и в молоденьких актрис.

АВТОР. По́шло.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. А, к черту, продолжай.

После окончания школы Вайтити поступил в Университет королевы Виктории, где по-прежнему занимался творчеством. Он был частью комедийного ансамбля So You're a Man – шайки из пяти студентов, в которую также входили Джемейн Клемент, Брэт Маккензи, Кэри Смит и Дэвид Лоуренс. Явно вдохновленные хулиганским юмором «Монти Пайтон», товарищи гастролировали по Новой Зеландии и Австралии, выступая на импровизированных площадках баров и в подвальных театрах. Одетые в костюмы телесного цвета, Вайтити и компания со сцены вещали о мужественности и мужских проблемах: как соблюдать этикет

«Реальные упыри», режиссер и актер Тайка Вайтити

у писсуаров, бороться с волосами на лице, ухаживать за женщинами и искать клитор. Ребята добились успеха, приехали в Мельбурн и выступили на одной сцене с Саймоном Пеггом и Эдом Бирном, после чего коллектив распался. Итогом деятельности сумасбродной пятерки осталась крепкая дружба между Вайтити и Джемейном Клементом, а еще новый амбициозный проект – The Humourbeasts, который принес его создателям в 1999 году новозеландскую комедийную награду Billy T Award.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Кстати, я тогда представлялся как Тайка Козн, по фамилии моей матери. Но тот год был действительно удачным, я и в фильме сняться успел. Как же он назывался?

В 1999 году Тайка Вайтити успевает дебютировать в качестве актера в фильме «Маски» (Scarfies) Роберта Саркиса. А в 2001-м снимается в небольшой роли в фильме «Змеиная кожа» (Snakeskin) Джиллиана Эсхёрста.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Бла-бла-бла. Скучно. Ты знал, что в переводе с финского мое имя означает «магический»?

АВТОР. Я тут пытаюсь рассказать о твоем творческом пути.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Ой, а я и не заметил. Давай не будем плутать тропами Питера Джексона, а сразу перейдем к вишенке на торте моей карьеры.

АВТОР. К «Зеленому фонарю»?

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Жестоко. Ладно, продолжай.

Как начинающий актер Вайтити появляется в сериале The Strip (2002) Питера Бюргера, но параллельно снимает собственные картины – короткометражные «Джон и Пого» (John & Pogo; 2002) и «Отвратительное преступление» (Heinous Crime; 2004). Снятые ручной камерой, без сценария и с друзьями в главных ролях, эти ленты отрабатывают главную составляющую режиссерского почерка Вайтити – все дело в…

ТАЙКА ВАЙТИТИ. ...импровизации! Создайте ситуацию, а затем следите, как актеры будут выкручиваться из нее. Главное тут — включить камеру.

Да, благодаря импровизации и рвению снимать настоящее кино в 2004 году Вайтити выпускает трогательную и вместе с тем серьезную работу «Две машины, одна ночь» (Two Cars, One Night), которая в 2005 году получит номинацию на «Оскар» в категории «Лучший короткометражный игровой фильм». К сожалению (а может, и к счастью), его обойдет Андреа Арнольд с фильмом «Оса». Однако новозеландский самоучка все же получил свою порцию внимания со стороны академиков, а также премию «За лучший короткометражный фильм» в программе «Панорама» Берлинского МКФ. Простая, но вместе с тем тонко сделанная история: на одной из парковок перед баром стоят две машины, в которых своих родителей ожидают два маленьких брата и девочка. Старший из братьев агрессивно настроен к соседке в рядом стоящей машине. Обмен колкостями вскоре перерастает в диалог, возникает взаимная симпатия. И вот они уже в одной машине, а мальчик дарит ей игрушечное кольцо. Метафора демонстрирует одну из главных черт режиссера – его детский взгляд на жизнь, инфантильность и постоянный эскапизм. Во многом этот короткометражный фильм предсказал режиссерский почерк Вайтити.

ТАЙКА ВАЙТИТИ демонстративно хлопает, вытирая невидимую слезу.

Вслед за действительно успешным коротким метром Тайка Вайтити снимает еще один – «Дети бога войны» (Tama tu; 2005) и вновь попадает на Берлинский кинофестиваль, где получает специальный приз жюри, а затем берет награду «Санденса». Собственно, «Дети бога войны» – это репетиция к «Кролику Джоджо». История о новозеландских солдатах, которые после атаки застряли в полуразрушенном доме. Чтобы не выдать себя врагу, они стараются сидеть максимально тихо, не привлекая внимания. Но, как оказалось, даже в такой безнадежной и действительно страшной ситуации человеку может быть скучно. Взрослые бойцы начинают подшучивать друг над другом, издеваться, всячески веселиться. С этого момента фильм становится типичным кино Вайтити: с годами ничего не поменялось – любая картина режиссера только на первый взгляд создает видимость так называемого театра скуки, но это лишь для того, чтобы в определенный момент разрушить ожидания зрителя и превратиться в чистой воды фарс.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Знаешь, кто называл кино театром скуки?

АВТОР. Андрей Арсеньевич.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Да. «Сталкер» — один из любимейших и важных фильмов для меня. Временами пересматриваю его, ничего не понимаю, но каждый раз восхищаюсь. Это подлинное искусство.

После успеха в короткометражном кино полный метр был вопросом времени. В 2007 году Вайтити снимает фильм «Орел против акулы»

(Eagle vs Shark) с Джемейном Клементом в главной роли. Фильм получился абсурдистским опусом, целиком состоящим из гэгов и построенным на любимой режиссером импровизации. История влюбленности чудаковатого продавца компьютерных игр Джаррода и не менее чудаковатой официантки Лили выглядит как симбиоз «Бутылочной ракеты» и «Академии Рашмор» Уэса Андерсона. Главные герои не вписываются в повседневность, они изгои, которым проще существовать в собственном мире, но Джарроду предстоит отправиться вместе с новой подругой к родственникам, и тогда неизбежно травматичное столкновение с действительностью. По стопам Джареда Хесса Тайка снимает инди-кино с маленьким бюджетом (всего за 200 тысяч долларов) по собственному сценарию, и в этой картине, пусть и незрелой, очевиден режиссерский потенциал. Кстати, «Орел против акулы» взял специальный приз жюри на кинофестивале «Меридианы Тихого» во Владивостоке.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Серьезно? Слишком многое меня связывает с Россией.

АВТОР. Ну, твой последний фильм в широкий прокат России так и не вышел.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Так и знал, надо было снимать про Сталина.

АВТОР. Ты прав. Иногда складывается ощущение, что для многих в нашей стране он воображаемый друг. Иначе их действия не объяснить.

Во время съемок «Орла против акулы» Джемейн Клемент вовсю работал и над шоу «Полет Конкордов», поэтому Вайтити поучаствовал в качестве режиссера и сценариста в нескольких эпизодах. Но главным для него в тот момент было закончить работу над сценарием фильма, который должен был подвести итог его предыдущих работ. Так в 2010 году в прокат выходит «Мальчик» (Boy). Сложно сказать, повлиял ли Джаред Хесс настолько сильно на Вайтити, но «Мальчика» тут же стали сравнивать с фильмом «Наполеон Динамит». Скорее всего, дело в попадании в zeitgeist нулевых. Кинематограф конца 1990-х и начала 2000-х – одна большая история потерянности: об этом хорошо написал Брайан Рафтери в книге «Лучший год в истории кино. Как 1999-й изменил все». Но если «Наполеон Динамит» был толчком для модного ныне инди-кинематографа, то «Мальчик» стал кульминацией первого десятилетия миллениума.

История Аламейна – тихого мальчугана, который живет в крошечной деревне маори в Новой Зеландии вместе с бабушкой и младшими братьями и сестрами, на первый взгляд выглядит как продолжение картины «Две машины, одна ночь». А может, это биография самого режиссера? Нет, скорее всего просто итог десятилетней работы – то, что Вайтити хотел рассказать и показать на экране. В «Мальчике» есть и трогательное, и трагическое, с которыми легко уживаются ироничное и легкое. Есть поиск себя и желание убежать от себя. Есть фигура отца, второго главного героя, его тоже зовут Аламейн. Аламейн-старший внезапно появляется в жизни мальчика, но не соответствует идеалу, который ребенок себе придумал. Но отец и сын – отражения

Тайка Вайтити на съемках фильма «Тор: Рагнарёк»

друг друга, оба смотрят на мир через призму детства. Мальчик верит, что обладает сверхспособностями, а еще считает, что умеет танцевать лучше своего кумира Майкла Джексона. Аламейн-старший верит, что он настоящий головорез и бунтарь.

Фильм высоко оценили критики, и он заслуженно получил свои награды в Берлине и на кинофестивале «Санденс». Отныне Вайтити серьезный режиссер-автор.

ТАЙКА ВАЙТИТИ (*обиженно*). Нет, я же потом снял «Что мы делаем в тенях», а еще «Тора»[1]. Разве я похож на серьезного автора?

Еще в 2005 году Вайтити и Клемент выпустили короткометражку-мокьюментари «Что мы делаем в тенях: интервью с несколькими вампирами» (What We Do in the Shadows: Interviews with Some Vampires) в лучших традициях сериала «Офис» – о том, как некая команда документалистов снимает повседневную жизнь группы вампиров где-то в Веллингтоне. Вампиры сетуют на тяготы жизни кровопийцев и обсуждают всякие бытовые мелочи. Спустя девять лет и благодаря Райану Рейнолдсу…

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Ой, не надо! Причем тут Рейнолдс? Хочешь рассказать о «Зеленом фонаре»[2]? Пожалуйста. Я лично удаляюсь.

АВТОР. Никто не винит тебя в том, что «Зеленый фонарь» провалился в прокате. Это было действительно плохое кино. Зато ты набрался опыта, увидел индустрию изнутри. По сути, этот проект открыл тебе двери в Голливуд.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Ну да. Мы смогли снять полный метр про вампиров. Может быть, все было не зря.

Фильм «Что мы делаем в тенях» стал визитной карточкой Вайтити. Если раньше о режиссере говорили только в фестивальных кругах, то теперь в него влюбился и массовый зритель. Картина апеллирует

1. «Что мы делаем в тенях» (What We Do in the Shadows; 2014; в российском прокате «Реальные упыри»). «Тор: Рагнарёк» (Thor: Ragnarök; 2017). – *Прим. ред.*

2. В фильме Мартина Кэмпбелла «Зеленый фонарь» (Green Lantern; 2011) Райан Рейнолдс играл главную роль; Тайка Вайтити снялся в роли Тома Калмаку. – *Прим. ред.*

«Охота на дикарей», режиссер Тайка Вайтити

к абсурду как к чему-то естественному и обыденному. К середине превращается в сатиру в чистом виде. После съемок вампирской комедии Тайка Вайтити возвращается на родину, чтобы сделать «Охоту на дикарей» (Hunt for the Wilderpeople; 2016) – фильм о красотах девственной природы Новой Зеландии, своеобразное переосмысление «Совершенного мира» Клинта Иствуда. Центральная фигура в картине снова ребенок – хулиган по имени Рикки Бейкер. Убежав из-под стражи социальных служб, мальчишка знакомится в лесу с отшельником Хэком. Новоиспеченные товарищи проникаются симпатией друг к другу, и уже вместе они противостоят целому миру. Вновь фигура отца, старшего наставника, и вновь ребенок, который смотрит на мир наивно, с неослабевающим любопытством. Вайтити постоянен, ему интересна природа эскапизма. Его герои – аутсайдеры на обочине жизни, их ненормальность – это новая норма.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Закрутил. Я всего лишь снимаю кино.

АВТОР. Но ведь ты сам осуществил этот побег. Побег из реальности.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Куда?

АВТОР. Во вселенную Marvel.

Говорить о фильме «Тор: Рагнарёк» как о некоем режиссерском высказывании Вайтити будет неправильно. Все-таки любой фильм студии Marvel – это в первую очередь большое продюсерское кино. Но Вайтити хоть и не работал над сценарием, приложил руку к шуткам и гэгам в картине. Герой Криса Хемсворта – типичный инфантильный юноша, который заботится о своем внешнем виде не меньше, чем о спасении Вселенной. В целом, после двух мрачных фильмов о Торе, третья часть просто пышет красками и энергией, а по уровню безумия встает в один ряд со «Стражами Галактики» Джеймса Ганна. Неудивительно, что после успеха фильма «Тор: Рагнарёк» Вайтити тут же подписал

контракт на съемки четвертой части приключений о древнем боге «Тор: Любовь и гром», что явно отсылает к хэви-метал-группам 1980-х.

Даже занимаясь крупными коммерческими проектами, Вайтити находит время для съемок чего-то личного. «Кролик Джоджо», последняя на сегодня и самая успешная работа режиссера, рассказывает о нацистской Германии. Главный герой вновь ребенок – Йоханнес Бетцлер, или просто Джоджо. Его воспитывает мама. У него не получается ладить со сверстниками, а единственная его мечта – попасть в летний лагерь – тут же превращается в кошмар, когда старшие вожатые начинают издеваться над ним. Только один человек во вселенной способен понять Йоханнеса – это его воображаемый друг Адольф Гитлер. Снятый под влиянием «Продюсеров» Мела Брукса и «Великого диктатора» Чарли Чаплина, «Кролик Джоджо», в отличие от того же «Мальчика», иногда похож на глумливую байку, чуть ли не на анекдот.

ТАЙКА ВАЙТИТИ. Это такую критику ты собираешься писать и дальше? Вздор. Соберись и выдай что-нибудь толковое. Тебе же не десять лет. Напиши еще что-нибудь, нельзя же так оставлять, ты, мелкий ублюдок.

(Звучит песня Au Revoir ансамбля Flight of the Conchords.) ◆

Юрий Сапрыкин

РАЗ ДВА ТРИ ЧЕТЫРЕ ПЯТЬ, ВЫШЕЛ ГИТЛЕР ПОГУЛЯТЬ

THE OSCARS

«Кролик Джоджо»
Jojo Rabbit
По роману Кристин Лёненс «Птица в клетке»
Автор сценария, режиссер Тайка Вайтити
Оператор Михай Малаймер-мл.
Художник Ра Винсент
Композитор Майкл Джаккино
В ролях: Роман Гриффин Дэвис, Томасин Маккензи, Скарлетт Йоханссон, Тайка Вайтити, Сэм Рокуэлл, Ребел Уилсон, Алфи Аллен, Стивен Мерчант, Арчи Йейтс, Люк Шуфилд и другие
Czech Anglo Productions, Defender Films, Fox Searchlight Pictures, Piki Films, TSG Entertainment
Новая Зеландия – Чехия – США 2019

«Кролик Джоджо» – фильм в высшей степени симпатичный. Это надо понимать не как среднюю степень похвалы – между «так себе» и «ничего», а буквально: фильм, генерирующий симпатию, умиление, прилив тепло-мягких чувств, которые принято связывать с действием гормона окситоцина. Оказаться лицом к лицу с «Кроликом Джоджо» – все равно что погладить пушистого зверька или обнять ребенка. Это заложено на уровне инстинктов: примерно так же действует на человека вид любого живого существа с непропорционально большими головой и глазами – именно таковы некоторые анатомические особенности героев анимэ или внешность спилберговского E.T. Если мы можем говорить о фильме как о живом организме, то пропорции «Кролика Джоджо» именно такие. Существо подобного типа провоцирует не только умиление или желание обнять, оно нуждается в защите. «Кролик Джоджо» – он, как ребенок, котенок, утенок, нечто такое, на что невозможно поднять руку, к чему хочется прижаться и раствориться в нежном тепле. То, что частью этого всепоглощающего мимими оказывается в фильме Гитлер, лишь добавляет теплым чувствам остроты.

В пересказе фильм может показаться то ли жестокой драмой взросления, то ли абсурдистской сатирой. Мальчик Джоджо (Роман Гриффин Дэвис) растет фанатичным поклонником Гитлера – вплоть до того, что Гитлер (Тайка Вайтити) становится его воображаемым другом наподобие Карлсона и является ему в видениях, чтобы помочь советом или подбодрить в трудную минуту (при этом фюрер корчит рожи и весело подпрыгивает). Трудные минуты не заставляют ждать: Джоджо слишком мягок характером и потому становится объектом насмешек в лагере Юнгфолька, проверочное задание на твердость характера – убить кролика – остается невыполненным, а неудачный бросок гранаты оставляет на его лице шрамы. Дома тоже несладко: отец сгинул на фронте, старшая сестра умерла, мать (Скарлетт Йоханссон) томится то ли от тоски, то ли от эстетических разногласий с нацистским режимом. Вдобавок к тому в потайной каморке за стенкой обнаруживается вдумчивая еврейская девочка – а Джоджо, верный расовой теории своего воображаемого друга, евреев как-то не очень.

Роман Кристин Лёненс «Птица в клетке», по которому снят «Кролик…» встраивается в почтенный ряд произведений о том, как жестокие идеи взрослых калечат детскую душу, – но режиссер то ли из боязни показаться банальным, то ли просто куража ради затевает менее очевидную игру. Что, если представить, что свастики, гестаповцы, штурмовики – всего лишь декорация, условность, внутри которой можно разыграть историю взросления в ее современном регистре? Дети – не жертвы нацизма, но объект умиления, трагические заблуждения преодолеваются с легкостью свайпа вправо, боль потери легко анестезируется отрешенной пастельной теплохладностью, которая традиционно описывается эпитетом «хипстерский», и все это в дизайнерски безупречном тоталитарном антураже, как в клипах Laibach или Rammstein. В романе-первоисточнике нацизм – это яд, разъедающий детскую душу, в фильме – что-то вроде фильтра для фотографий, приложения, которое добавляет свастики на аватарку. Вообще, «Кролик…», – неплохое визуальное упражнение в жанре «как мог бы выглядеть инстаграм по геотегу “Берлин” в 1945-м» – ну если представить себе, что в Берлине 1945-го могли бы существовать люди, для которых главным делом жизни был бы инстаграм.

В сегодняшней России любые рассуждения о том, что кто-то недолжным образом показал события мая 1945-го в Берлине, встраиваются в понятный контекст: память о войне приобрела черты государственной религии и любая неканоническая расстановка акцентов в этой теме чревата если не прямыми административными санкциями, то как минимум хорошо организованным взрывом оскорбленных чувств. Видимо, это и остановило компанию Fox (с недавних пор ставшую частью корпорации Walt Disney), не решившуюся выпускать «Кролика Джоджо» в российский прокат накануне 75-летия Победы. Судя по тому, с каким пристрастием обсуждают в комментах, что

«Кролик Джоджо», режиссер Тайка Вайтити

в фильме специально поливают грязью советских солдат, в отличие от американских (и те и другие появляются в кадре секунды на три), прокатчики хорошо понимают, на каком рынке им приходится работать. Сторонники картины, в свою очередь, защищают право художника высмеивать нацизм, не застывать перед ним в благоговейном ужасе, а разить, так сказать, клинком сатиры; тем более что у этого подхода тоже есть уважаемые предшественники – от чаплиновского «Великого диктатора» до «Продюсеров» Мела Брукса.

Проблема в том, что «Кролик Джоджо» не относится к истории нацизма – или истории ее отображения в кино – совершенно никак. Он не проводит ревизию памяти, не пытается отнестись к пережитым историческим травмам с иронией или довести их до абсурда и уж точно не собирается оскорблять ничьих чувств. Его отношение к историческому контексту можно сравнить с эпизодом из старого французского фильма «Большая прогулка», где незаметные герои Сопротивления пытаются удрать на телеге от атакующего их фашистского истребителя, и в какой-то момент персонаж Луи де Фюнеса предлагает: «Давайте просто сделаем вид, что мы его не замечаем». Что ж, это тоже вариант ответа на вопрос, как можно писать стихи после Освенцима: надо просто сделать вид, что никакого Освенцима не было. «Третий рейх» – это всего лишь неприятный эпизод в истории, гитлеровцы – что-то вроде хамоватого физрука, нацистский лозунг – деталь постера в детской комнате. Но все пройдет и наладится, юношеская влюбленность окажется сильнее расовых предубеждений, а Гитлер растворится в воздухе сам, и прощание с ним в каком-то смысле окажется прощанием с детством: мы помашем ему, станцевав под Боуи на улицах освобожденного Берлина. Без отчаяния, гнева или страсти – а едва поводя руками, как бы с иронией, отрешенно, теплохладно.

«Кролик Джоджо»

В каком-то смысле эта отрешенность неизбежна. Вторая мировая уходит в прошлое, новые поколения не обязаны (а может быть, даже не в состоянии) пережить ее опыт во всей трагической глубине. Мы же не требуем от фильма про греко-персидскую войну, чтобы он раскрывал нам весь ужас войны – достаточно, чтобы копья, колесницы и шлемы эффектно смотрелись на экране. Почтенный ряд предшественников – можно вспомнить еще «Жестяной барабан» Фолькера Шлёндорфа, картину о ребенке, отказавшемся взрослеть, чтобы не участвовать в жестоких нацистских играх, – объединен хотя бы тем, что для них война была личной болью. Погружение в нее, ее проживание, преодоление, высмеивание или отрицание – это разные способы обращения с еще не зажившей раной. У режиссера Тайки Вайтити ко второй мировой, что называется, ничего личного, и дело вовсе не в том, что режиссер «Кролика Джоджо» сравнительно молод и родом из Новой Зеландии, а потому не чувствует святости тех святынь, память о которых мы бережно храним, о нет и нет. Парадоксальным образом ближайшим родственником «Кролика…» в мировом кинопространстве оказывается фильм «Т-34», патриотический российский блокбастер, где война точно так же выступает в качестве фактурного материала, подходящего, например, чтобы отрисовать на компьютере сцены замедленного пролета артиллерийского снаряда или вытащить на экран популярного актера Петрова. Война – это такой сеттинг, удобный еще и тем, что производимый этой темой эмоциональный эффект и сопровождающий ее культурный багаж до сих пор действуют настолько сильно, что позволяют быть небрежным в деталях. Война все спишет – и банальные сюжетные ходы, и лобовые приемы, и в целом отрисованные по линейке художественные миры, где смерть обозначается скопированным из «Матрицы» спецэффектом, а любовь – анимированными бабочками в животе.

Тем не менее «Кролик Джоджо» мил, и за это ему многое прощается, остается понять, что применительно к этому фильму означает слово «милый». Это очевидно не благодатная божественная милость и не сентиментальное умиление – это, как принято говорить в соцсетях, милота, приятно щекочущее чувство, охватывающее зрителя, например, при просмотре забавного видео на ютьюбе или при виде собственного шкафа, все вещи в котором внезапно оказались разложены в идеально симметричном порядке. Дыхание жизни в эту геометрически выстроенную милоту (извините, что опять про инстаграм, но в инстаграме такое обозначается тегом #unintendedwesanderson) должна по идее вносить мать Джоджо, которая ненавязчиво учит его быть милосердным и радоваться каждой минуте – то есть пить вино, запрокинув голову, томно танцевать под патефон и, смеясь, кататься на велосипеде по набережным (как и полагается жительнице охваченного войной Берлина, только что потерявшей мужа и дочь). Но подходить к «Кролику…» с мерками реализма или соответствия исторической правде – значит выставить себя же дураком, не говоря уж о риске быть побитым случайными знакомыми в баре. В «Кролике Джоджо» дышит победительный дух современности, точнее, желания говорить о чем угодно, даже о вещах, выходящих за пределы человеческого разумения, не покидая зоны максимального комфорта. А победителей, как известно, не судят. ◆

Екатерина Чен

ЧЕЛОВЕК ИЗ МАШИНЫ

THE OSCARS

«Ford против Ferrari»
Ford v Ferrari
Авторы сценария Джез Баттеруорт, Джон-Генри Баттеруорт, Джейсон Келлер
Режиссер Джеймс Мэнголд
Оператор Фидон Папамайкл
Художник Франсуа Одуи
Композиторы Марко Белтрами, Бак Сандерс
В ролях: Кристиан Бейл, Мэтт Деймон, Катрина Балф, Трейси Леттс, Джон Бёрнтал, Ноа Джуп, Джош Лукас, Ремо Джироне, Рей Маккиннон, Джей Джей Филд и другие
20th Century Fox Film Corporation, Chernin Entertainment
США – Франция
2019

«Ford против Ferrari» Джеймса Мэнголда получил два «Оскара» – за монтаж и монтаж звука. Но и номинация в категории «Лучший фильм» не кажется случайной. По живости эмоций, правде характеров, остроте конфликта и точности исполнения это и впрямь один из лучших фильмов 2019 года. Пусть постановщика «Росомахи…» можно держать за мейнстримного, но ведь и Питер Фаррелли за год до того выиграл с «Зеленой книгой». И Мэнголд с командой мог бы – но в киносоревновании, как в автогонках, которые стали фоном для картины, кое-что зависит от судей и соперников. Зрители, впрочем, тоже могли отнестись к фильму предвзято: мол, гонки – это на любителя. Мозаика человеческих конфликтов в картине оказалась, по счастью, куда богаче столь узких представлений. Но именно на достоверности гоночной составляющей базировалась удача.

Создатели «Ford против Ferrari» не скрывали, что ставили целью использовать на съемках по возможности аналоговую технику, а не цифровую. Музыку гоночных движков 1960-х спецэффектами не передашь. Так что значительная часть бюджета пошла на привлечение в кадр коллекционных гоночных машин и изготовление их реплик. Причем сама компания Ford, увидев, что ее прежнее руководство выведено в картине не в лучшем

«Ford против Ferrari», режиссер Джеймс Мэнголд

свете – Ferrari, к примеру, выглядит куда привлекательнее, – от проекта отстранилась. Что, возможно, к лучшему: когда рассказываешь о ярких личностях, без которых корпорациям пришлось бы туго, то и полагаться лучше на увлеченных своим делом одиночек.

Визуально фильм наследует традициям полувековой давности – гонкам «Гран-при» с Ивом Монтаном и «Ле Ман» со Стивом Маккуином, в которых звезды снимались на реальных автодромах при участии настоящих чемпионов. Верный оператор Мэнголда Фидон Папамайкл щедро эксплуатирует крупные планы, стремясь передать точку зрения персонажа, а не наблюдателя. Ты находишься лицом к лицу с гонщиком, ты должен чувствовать себя внутри машины, а не провожать ее взглядом. Кристиан Бейл вместе с каскадерами прошел спецкурс в гоночной школе, чтобы управлять спортивным авто на камеру.

Значительная часть сюжета посвящена легендарной гонке «Ле Ман» в окрестностях одноименного французского города, которая длится сутки без перерыва, днем и ночью. Да, у тебя есть напарник, который периодически сменяет тебя за рулем, но надо как-то дать прочувствовать зрителю и накопившуюся усталость, и упорство продолжать наматывать круги, и адреналин при обгоне конкурентов, и досаду от технических неполадок. В трансляции живых эмоций Мэнголд, как и в других своих работах, конечно, мог полагаться на актерский ансамбль, к тому же он умеет и собрать ансамбль, и подогнать роль по исполнителю как влитую – сколько восторгов было по поводу Анджелины Джоли в «Прерванной жизни», Хоакина Феникса и Риз Уизерспун в «Переступить черту»; даже Хью Джекман с Мег Райан в ромкоме «Кейт и Лео» неплохо смотрятся. Но когда имеешь дело с машинами, технические тонкости важны не менее психологического «верю».

В фильме про закрытый клуб, представление о котором человек со стороны имеет лишь по рассказам избранных-допущенных, есть соблазн подойти к незнакомой среде с обывательских позиций. Чего проще – действовать по принципу «гонщики тоже люди». Ввести в сюжет лирическую линию с изменой жене, с любовницей, виной перед чужой вдовой; добавить мотив мести за гибель друга, коварство соперника, приведшее к аварии; показать борьбу честных благородных ребят с плохими парнями – причем чтобы победили непременно лучшие. Хорошо еще, если обойдется без девичьих истерик из-за того, что возлюбленный слишком много времени уделяет железкам и совсем забыл свою подругу, и без упреков, что отец семейства рискует жизнью, не думая, что будет с близкими в случае его гибели.

Правды характеров при таком подходе, однако, не дождешься. В реальности важную гайку тебе скорее открутят ненароком свои же, нежели конкуренты. Побеждает куда чаще не тот, кто благороднее, а тот, кто наглее и жестче. И у подруг тут не принято рыдать от невнимания, они понимают, с кем связались. Что же касается риска, то в те годы, когда происходит действие фильма, гонщики и впрямь представлялись если не камикадзе, то самураями: погибнуть можно было в любой день, если заводишь мощный мотор, лезешь в тесный кокпит и разгоняешься до 300 км/ч – учитывая топливо, масло и наличие искр, мчишься, как верхом на бомбе с фитильком. Для Шелби и Майлза, персонажей Мэтта Деймона и Кристиана Бейла, в подобном риске, возможно, и не было ничего выдающегося. Они прошли войну, и не исключено, что именно в обстановке, приближенной к боевой, чувствовали себя в своей тарелке.

Парадокс в том, что и публика, хоть и не желая никому страшной смерти, надеется все же увидеть не «гонки трамваев», когда финишируют в том же порядке, что стартовали, а битву гладиаторов. С летящими в разные стороны обломками и желательно чудом спасения героя-пилота. В наши дни борьба за безопасность развернулась на всех фронтах – от подготовки трасс до спецприспособлений для защиты гонщика, и может показаться, что с уменьшением – или лучшим просчитыванием – рисков что-то романтическое из гонок ушло.

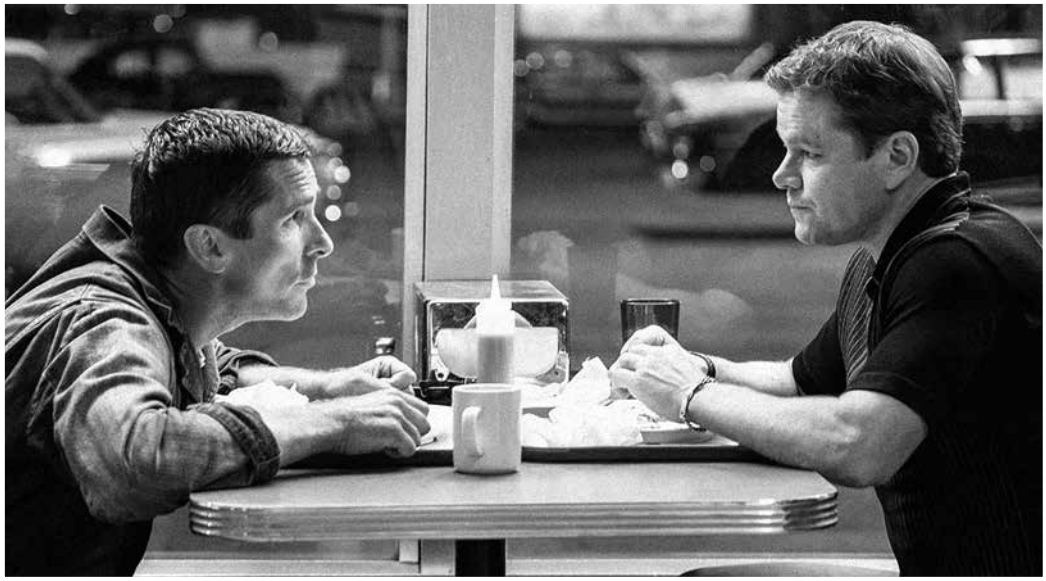
Авторы кино 1960-х могли об этом не беспокоиться. В конце фильма Джона Франкенхаймера «Гран-при» (1966), одного из тех, которыми вдохновлялись создатели нынешней картины, есть показательная сцена. Новоиспеченный чемпион «Формулы-1», к слову, американец, после итоговой победы выходит один на стартовую решетку и оглядывается по сторонам. И мы осознаем, что герой вспоминает тех, кто стартовал вместе с ним, и отдает себе отчет: он нипочем не выиграл бы, если бы его конкуренты хотя бы добрались до финиша. Если бы не попали в аварию, не погибли, не сгорели; они были быстрее и талантливее, он же просто самый везучий. Или осторожный. А это не гоночное, прямо скажем, качество.

Впрочем, и везунчиком считаться приходилось до поры. Тот же Брюс Макларен, нежданно, из-за закорючки в правилах, объявленный победителем гонок «Ле Ман»-1966 вместо Кена Майлза, погибнет всего через несколько лет после обиженного соперника. И сам Майлз недосчитался в свой последний год парочки потенциальных конкурентов, потому что те восстанавливались после своих аварий. Так что лучшее, что могли сделать создатели картины, – это не тормозить на страхе гибели, на отношениях с обывательской реальностью, а сосредоточиться на поединке человека и машины, винтика и корпорации. Снять производственную драму.

Когда героическому пилоту, создателю собственной команды, победителю гонки «Ле Ман»-1959 (еще не на «Форде») Кэрроллу Шелби врачи запрещают соревнования (кажется, проблемы с сердцем), ему приходится найти, кто поедет на его машине. Так возникает кандидатура Кена Майлза, того самого несговорчивого «плохиша» с гениальной инженерной смекалкой и талантом настройщика, который не постеснялся бы выигрывать, подвернись ему такая возможность. В первой половине 1960-х в автосоревнованиях наряду с богатыми прославленными марками еще участвовало немало бедных, но гордых «гаражистов», изобретателей-самоделкиных. Майлз из таких. Тяжкое испытание для собранной им у себя в гараже машины – вписаться в технический регламент. Когда судья перед гонкой дисквалифицирует участника из-за недостаточно вместительного багажника, Кен готов решить вопрос с габаритами парой ударов кувалды, а стоит полезть к нему в такой момент с дружескими советами – запустит гаечным ключом. В фильме есть и весьма зрелищная драка Бейла с Деймоном – для их персонажей это могло быть началом хорошей дружбы, для актеров же, по их признанию, едва ли не любимый момент в картине.

Корпорация «Форд» на фоне подобного одинокого кустаря выглядит посильнее Голиафа и тем не менее заинтересована в соперничестве на его территории – ради престижа и рекламы. Особо интересует автогиганта продвижение на европейском рынке, а тут трудно найти что-то эффектнее гонок в Ле Мане. Гран-при «Формулы-1» разыгрывают болиды, не напоминающие серийные автомобили даже с виду, тогда как в Ле Мане гоняются и те модели, что теоретически можно приобрести у дилера. Пока что на трассах доминируют спортивные «Феррари», и, когда не удается банально купить конкурирующую фирму, приходится изыскивать внутренние резервы.

Глава компании Генри Форд II (внук основателя) в гонках несведущ, и часть зрителей может в этом с ним легко себя ассоциировать. Но один из фордовских топ-менеджеров, восходящая звезда мира бизнеса Ли Якокка знает нужных людей: это Шелби – обладатель вполне успешной гоночной «конюшни» и единственный на тот момент американец, выигравший «Ле Ман» (а опыт европейских трасс с разными поворотами и рельефом важен, ведь американские гонки традиционно проводятся на треках-овалах). Ну а в нагрузку к Шелби идет



«Ford против Ferrari»

неудобный для пиара, неформатный Майлз. Солидной корпорации будет непросто смириться с его участием, но еще тяжелее придется самому талантливому пилоту и инженеру-механику: пожалуй, только военное прошлое помогало Кену Майлзу подчиняться приказам команды в самые спорные (точнее, вопиюще несправедливые по отношению к герою) моменты. Он готовит, испытывает, доводит до ума машину, а его не берут на соревнования: а вдруг прилюдно нахамит важным шишкам? Он наконец добивается права рулить и выигрывает с огромным преимуществом – а у него отбирают победу ради желания руководства иметь историческое фото, где три «Форда» пересекают линию финиша одновременно. Не нужно быть спортивным болельщиком, чтоб вместе с персонажем Кристиана Бейла почувствовать, как тебе плюнули в душу. Единственное утешение – жест уважения со стороны соперника, того самого Энцо Феррари, машины которого ты только что честно победил.

Занятно, что Бейл у Мэнголда уже играл это в «Поезде на Юму» (2007) – поражение, скрывающее истинную победу. В том вестерне его герой погибал, но в итоге добивался своего. Гонщик Кен Майлз так и не числится в списке победителей гонок «Ле Ман», он рано погибнет – но машина, созданная его непосредственными стараниями, выиграет во славу «Форда» и команды Шелби еще неоднократно. Ну а что до рекламы для европейского рынка, то руководство американской компании в 1966-м получило роскошный подарок и помимо «Ле Мана» – фильм Клода Лелуша «Мужчина и женщина». Красный Ford Mustang под мастерским управлением Жан-Луи Трентиньяна станет полноправным героем картины. ◆

Егор Беликов

КОРОЛЬ ПЯТНИЦА XIII

«Прекрасный день по соседству»
A Beautiful Day in the Neighborhood
Авторы сценария Мика Фитцерман-Блю, Ноа Харпстер, Том Жюно
Режиссер Мэриел Хеллер
Оператор Джоди Ли Лайпс
Художник Джейд Хили
Композитор Нейт Хеллер
В ролях: Мэттью Риз, Том Хэнкс, Крис Купер, Сьюзен Келечи Уотсон, Мэриэнн Планкетт, Энрико Колантони, Уэнди Маккена, Тэмми Бланчард, Ноа Харпстер и другие
Big Beach Films, Tencent Pictures, TriStar Pictures
США – Китай
2019

Симптоматично непопадание «Прекрасного дня по соседству» в оскаровский пул. Не считать же таковым одинокую номинацию за лучшую мужскую роль для Тома Хэнкса, дважды оскаровского лауреата, любимого Киноакадемией за скромный нрав и покладистый характер (впрочем, его не вспоминали целых девятнадцать лет, со времен «Изгоя»). Тем не менее в год слепяще-звенящих картин, противостоять напору которых не удалось ни Каннам, ни Венеции – там впервые за долгое время одновременно победили вполне жанровые картины («Паразиты» и «Джокер»), – показательно, как фильмы нарочито немасштабные «прокатили» почти во всех номинациях.

Напрасно мир игнорирует и Мэриел Хеллер, которая обращается с человеческими эмоциями не стандартными путями – повинуясь им или подавляя их, – а интерпретирует их. Она сама уклончиво описывает свой метод так: «Пытаться говорить о чем-то, о чем людям говорить некомфортно», оставаясь при этом человеком, который «хочет делать добро». Положительная интенция вкупе с попыткой непротивления социуму во всех его проявлениях, режиссура неуклончиво добродушная ко всем героям: в ее фильмах нет ни героев, ни злодеев, скорее разные градации святости. При этом Хеллер

не закапывается в «новое пуританство», отрицая возможность зла, но и не дает проявляемому злу никакой авторской оценки. Проще говоря, она пусть и не выбивается за пределы мейнстрима, но в его границах все же выделяется как человек, который не стесняется оставаться в рамках общегуманистического течения «новой искренности».

Дебют Хеллер «Дневник девочки-подростка» (The Diary of a Teenage Girl; 2015) о сомнительной связи тинейджерки с бойфрендом ее непутевой мамы был полон запретной детской сексуальности – разумеется, исключительно этично трактуемой (все актеры взрослые etc.). Другая ее картина «Сможете ли вы меня простить?» (Can You Ever Forgive Me?; 2018), такой же оскаровский отказник, как и «Прекрасный день по соседству» (три безрезультатные номинации), – слегка, но ненавязчиво профеминистическая ода постмодерну, история одной примечательной писательницы-фальсификаторши. Теперь уже в третьем ее полном метре с радостью согласился сниматься сам Том Хэнкс – хотя бы это легитимизирует Хеллер как примечательного недооцененного автора, уже выросшего из формата фестиваля «Санденс», где состоялась премьера ее дебюта (хотя до сих пор приметны в ее фильмах черты мелкотравчатого американского инди с излишне светлым лицом: к примеру, в паре мест в «Прекрасном дне по соседству» огорошивает лениво подобранная расслабленная гитарная музыка – Cat Stevens, Tracy Chapman). Итого – ни единого промаха за три попытки. К сожалению, незаметность Хеллер лишь подчеркнул голливудский протест против непопадания женщин в режиссерскую категорию «Оскара»: ее если и называли в списке несправедливо обойденных, то скорее для общего числа. Она и ее фильм оставались в тени Греты Гервиг и ее «Маленьких женщин».

Традиционалистка в выборе художественных средств (ее фильм – лишь байопик, впрочем, устроенный не так уж элементарно, как может показаться), «маленькая женщина» Хеллер оказывается удивительно похожа на выбранного ею героя Фреда Роджерса (более известного в США как мистер Роджерс), ведущего программы Mister Rogers' Neighborhood («Соседство мистера Роджерса»). Эта детская программа чуть ли не самое заметное достояние общественного телевидения PBS. Когда каналу в суровые никсоновские времена пытались порезать финансирование, Роджерс всего лишь пятиминутной речью в Сенате обеспечил своей программе бюджет на годы вперед. Он растрогал до слез сурового чиновника на слушаниях, процитировав свою вроде бы незамысловатую, для глупых детей, песенку What Do You Do with the Mad that You Feel? («Что ты делаешь со злостью, которую ты ощущаешь?»).

Оставаясь за пределами битв как за общекультурную повестку, так и за сходимость дебета с кредитом, Роджерс делал программу тридцать три года исключительно так, как считал нужным, выступая как ведущий, режиссер, сценарист, композитор, автор слов и так далее. Шоу начиналось и заканчивалось всегда одинаково: видами Neighborhood of Make-Believe («Соседство понарошку»), масштабной

модели с машинками, поездами, трамваями. Этот город подчеркнуто не сказочный, а обычный, живой, пусть и сделанный художниками-постановщиками. В нем есть то, что и завораживает детей, да и многих взрослых в масштабных урбанистических моделях – к примеру, в электрических железных дорогах, построенных достаточно досконально, – или же посетителей смотровых площадок в больших городах. Подобные виды восхищают наличием в них не сымитированной, а вроде бы самозарожденной жизни; при этом подчеркнуто, что единственно возможное существование общества обеспечено сожительством не родственников, а соседей, сохраняющих дистанцию, но вместе с ней блюдущих взаимное добросердечие.

В свой дом входит мистер Роджерс, всегда меняя суровый пиджак на уютный свитер, туфли на удобные домашние кеды, и игриво перебрасывает кед из одной руки в другую. «Привет, сосед. Так хорошо сегодня увидеть тебя». Фред Роджерс говорил, что, разговаривая с камерой, всегда общается не с толпой, не с тем обезличенным разумом улья, что именуется массовой аудиторией, а с единственным зрителем, не конкретным, но настоящим. Всегда чуть неловкий, зажатый – человек несценический и неэкранный, – он находил смелость говорить, а для многих мыслей, которые не мог сформулировать от своего лица, использовал ручные куклы, к финалу вещания уже изрядно потертые, и даже петь: «Такой прекрасный день по соседству!» Мистер Роджерс всегда поет, как будто не умея толком петь. Хотя, вообще-то, у него было высшее образование именно в этой сфере.

Пример его подхода к искренности описан в очерке Тома Джанода, опубликованном в Esquire в 1998-м[1]. Роджерс услышал о школьной перестрелке, перед которой ребенок, принесший в класс оружие, похвастался перед друзьями: «Завтра я сделаю кое-что большое». После этого ведущий сделал программу о маленьких и больших деяниях, отправившись на экскурсию к девушке-архитектору, создательнице знаменитых солнечных часов в нью-йоркском метро. Таким образом Роджерс на свой лад отвечал на бесконечные истории о жестокосердии современной Америки. Его подход может показаться эскапистским, но телеведущий, бывший еще и пресвитерианским священником, не стеснялся своего вроде бы маленького дела и проповедовал христианские добродетели, выбрав для этого единственно возможную в современных медиа форму – неинтересную рекламодателям детскую программу на некоммерческом телевидении.

Впрочем, Роджерс – главный герой не этого фильма, а посвященного ему и его программе дока «Будешь моим соседом?» (Won't You Be My Neighbor?) 2018 года, заработавшего два десятка миллионов долларов в прокате и все равно не номинированного на «Оскар» (самой своею жизнью Роджерс скромно доказывал, что любые награды – которых у него было, впрочем, немало – не главное). Хеллер же экранизирует вышеупомянутый очерк Esquire. С одной стороны, фильм вроде бы соразмерен традиционному журнальному профайлу, который составляют из

1. См.: Can You Say... Hero? https://www.esquire.com/entertainment/tv/a27134/can-you-say-hero-esq1198/ В русском переводе опубликовано на сайте esquire.ru под заголовком «История Фреда Роджерса, легендарного телеведущего, – в очерке Esquire, по которому сняли фильм с Томом Хэнксом».

«Прекрасный день по соседству», режиссер Мэриел Хеллер

нескольких интервью и перемежают живописными деталями личных встреч, чтобы не утомлять читателя ни прямой речью, ни отсебятиной. С другой – это отчетливо личная история: как в любом журналистском тексте, прежде всего на первом плане оказывается личность самого репортера или интервьюера. Пусть протагониста переименовали из Тома Джанода в Ллойда Фогеля (Мэттью Риз) и придумали для него новые биографические детали. Они, впрочем, не играют такой уж большой роли, если смотреть на всякого человека через роджерсовскую оптику.

Озлобленного на весь мир из прагматических соображений – журналисту-расследователю необходимо общекритическое отношение к окружающей действительности – сотрудника редакция отправляет на задание вроде бы не по его профилю: взять интервью у детского ведущего. Чтобы понимать комичность сочетания автора и объекта исследования, достаточно знать, что прототип Джанод известен своими материалами об абортах и насилии. Ллойда обуревает стандартное журналистское подозрение: перед встречей со спикером всегда кажется, что кумир, с которым приходится беседовать по службе, не искренен, а лишь искусно имитирует искренность. Что взять с этой передачи? Многосерийная нелепица, залипуха утреннего эфира общественного телевидения… Параллельно помятого героя мучают мысли о семье.

Фильм до последнего момента имитирует саму ТВ-программу: Фогель становится одним из ее персонажей, таким же как король Пятница XIII, королева Сара Суббота или полосатый тигр Дэниел (это все куклы, и их всех играл Роджерс). По ходу хрестоматийного, к сожалению, перевоспитания Фогеля становится все более важным образ Хэнкса. Это лучшая из его позднейших ролей, которая не сводится лишь к механистическому воспроизведению чужой артикуляции

«Прекрасный день по соседству»

и мгновенно узнаваемого голоса, вкрадчивого, располагающего к доверию, чуть скрипучего. Сыгранный им Роджерс продолжает ряд других его персонажей, неизбежно похожих на простодушного Форреста Гампа, сына полка, деревенского дурачка, путешествующего по американской истории так же свободно, как и по другим, вымышленным сюжетам.

Краеугольный эпизод в самой середине фильма, где Фогель в кошмарном припадке, усугубленном новостями о смертельной болезни нелюбимого отца, попадает внутрь передачи Роджерса. Здесь включается и телевизионная оптика, которая словно превращает действие в ночной кошмар, записанный на видеоплеер (примерно в те же годы, когда происходит действие фильма, эстетику цифровых VHS-искажений освоят именно хоррормейкеры, начиная с «Ведьмы из Блэр...»). Эта передача вроде бы принципиально не может напугать, но оборачивается едва ли не хоррором, воплощением подсознания героя. Как у Григория Остера, «мамина улыбка превращается в оскал». Журналист, следуя за своим героем в заэкранное зазеркалье, окончательно оказывается в ненастоящем-настоящем мире Роджерса. Модель города «Соседство понарошку» ничуть не менее реальна, чем настоящий мегаполис, Нью-Йорк или любой другой, где каждый сам себе король Пятница XIII.

Эта игра в жизнь с не известными никому правилами продолжается и дальше, когда Фогель в лучших душеспасительных традициях возвращается к семье в трудный час, и Роджерс заходит на огонек. Сохранена дистанция, Фред Роджерс продолжает оставаться героем нации, при этом не переставая быть самым человечным человеком. Явление любимого ведущего Америки напоминает о том, как когда-то герой Джеффа Дэниелса спустился к Мии Фэрроу с экрана в «Пурпурной розе Каира» Вуди Аллена, а ненастоящий белый шейх

материализовался в одноименном дебюте Феллини. Роджерс у койки Фогеля-старшего не подарит глянцевого утешения, а вкрадчиво, но неуклонно заведет в тишине, повисшей в сиюминутной нервной беседе (в «Прекрасном дне по соседству» вообще много аккуратной бытовой тишины – шума города, кафе; тиканья часов, ночного пения сверчков), разговор о смерти. Парадоксальная вроде бы сцена похорон под простодушную фортепианную музыку оказывается по-настоящему утешительной: «Смерть делает из нас людей».

Любопытным в контексте «Оскара» выглядит сопоставление непротивления злу злом из «Тайной жизни» Терренса Малика (еще один фильм-отказник «Оскара» посвящен отказнику второй мировой) и скромнейшего подвижничества Роджерса в «Прекрасном дне по соседству». Оба героя совершают выбор, не отступая от своего маленького дела. Если маликовского, в самом деле позже канонизированного Франца Егерштеттера ведет божественное начало, от которого он так или иначе получит неартикулированный ответ на незаданный вопрос, то Роджерс не надеется даже на это. Для него провидение – это само чудо человеческой коммуникации и взаимоосознания. Самым важным для понимания авторской трактовки личности Роджерса становится финальный эпизод, существующий будто в отрыве и от истории Ллойда, и даже от самой программы, которая, как ни обращайся к якобы единственному зрителю по ту сторону камеры, все равно – массмедиа и масскульт. Передача снята, группа расходится, Роджерс садится за рояль, играет – и вдруг прерывает мелодию несколькими диссонансами – резкими ударами по нижним октавам рояля. Затем вновь продолжает разученную гармоничную партию.

Быть современным святым – не единомоментный дар небес, а постоянный методичный выбор. Именно поэтому жена Роджерса говорит в фильме, что не любит это выражение: «современный святой». Оно словно подразумевает, что подобный путь проживания, опрощения и прозрения недоступен всем, хотя на самом деле это вопрос методичности подхода. Такой подход возвращает героя с небес на землю, переводит его из разряда боженькой поцелованных в разряд приятно обычных человеков. Точно так же сам Роджерс, подчеркивая отсутствие дистанции между собой и экранным героем, всегда проявлял себя не как нарисованный персонаж из детской книжки, которому позволительны любая магия и шалость, а как добропорядочный гражданин, коему ничто человеческое не чуждо. Наверное, только в программе «Соседство мистера Роджерса» можно было однажды увидеть, как взрослый мужчина в эфире федерального телевидения моет ноги в тазу и радуется этому, когда выдался жаркий день по соседству. ◆

Тимур Алиев

БЕЗ ПРАВА НА ОТПУСК

THE OSCARS

«Американская фабрика»
American Factory
Режиссеры Стивен Богнар, Джулия Райхерт
Операторы Стивен Богнар, Обри Кейт, Джефф Ричерт, Джулия Райхерт, Эрик Столл
Композитор Чад Кэннон
Higher Ground Productions, Participant
США
2019

Дело происходит в постиндустриальном штате Огайо. На месте закрытого в 2008 году завода «Дженерал Моторс», оставившего без работы 2500 рабочих и 200 управленцев, открывается новая фабрика. Один из китайских миллиардеров хочет инвестировать в экономику американского штата и заявляет, что отныне рабочий класс Америки ждет светлое будущее. Мол, китайские технологии в совокупности с рабочей силой американского народа, как говорится, «сделают нас снова великими» (правда, кто скрывается за местоимением, не уточняют).

В поле зрения документалистов Стивена Богнара и Джулии Райхерт эта история попала давно. Еще в 2009-м они выпустили короткометражную документальную зарисовку «Последний автомобиль: Закрытие завода “Дженерал Моторс”» (The Last Truck: Closing of a GM Plant) и в ее рамках поговорили с экс-сотрудниками автомобильного завода, который закрыл свои двери за два дня до Рождества. Главный лейтмотив той ленты – продемонстрировать, что помимо потери рабочего места на предприятии, которое вполне можно считать градообразующим, жители городка Морейн в штате Огайо потеряли нечто большее – дух команды. Распалось товарищество, была разрушена семья – основополагающий

компонент, сплотивший местное, во многом закрытое сообщество. Тогда лента попала в оскаровскую номинацию «Лучший короткометражный документальный фильм», но пролетела мимо заветной статуэтки.

Важность семьи из года в год транслируется в Голливуде всевозможными франшизами, будь то «Форсаж», «Гарри Поттер» или «Звездные войны». Что бы ни случилось с героями, какие бы приключения ни происходили, всегда есть люди, к которым можно прийти. Они выслушают, обнимут, помогут, возьмутся за оружие или сходят с тобой в суд для поддержки. Словом, когда не остается ничего, Голливуд напоминает зрителю: оглянись, семья с тобой. При этом не ограничиваясь условно каноническим определением термина: семьей могут быть и коллеги на работе, и объединенные любимым делом люди, внешне ничем не похожие друг на друга.

Документальный фильм «Американская фабрика» Богнара и Райхерт возвращает к уже переоборудованному благодаря китайским инвестициям заводу с, казалось бы, совершенно новыми персонажами, интересы которых с течением времени начинают входить в конфликт друг с другом, превращаться в бурю в стакане. Тривиальное (но лишь на первый взгляд) столкновение менталитетов и культур, Востока и Запада, приобретает всё большие масштабы, разрушая последние оптимистичные надежды.

Награждение такого фильма Американской киноакадемией убивает сразу несколько зайцев. Во-первых, это эмоциональное «поглаживание» Netflix. Пока стриминг по-прежнему конфликтует с консервативным Каннским кинофестивалем, не допускающим в конкурс смотра фильмы, произведенные для трансляции на онлайн-платформе, Киноакадемия отмечает Netflix двумя призами (при двадцати четырех номинациях это выглядит формальным утешением, но тем не менее), один из которых – награда «Американской фабрике». Во-вторых, это закономерное следование актуальной повестке. Не секрет, что «Оскар» в последние годы испытывает не естественную череду взлетов и падений, а целый шквал критики – от хештега #OscarSoWhite до обвинений в несоблюдении остро необходимого гражданской общественности гендерного паритета. Приз «Американской фабрике» – сигнал обществу: инциденты на почве кросс-культурного капитализма – проблема куда более серьезная, чем недостаточное количество в номинантах женщин, трансгендеров, афроамериканцев или азиатов.

Если главной в «Последнем автомобиле…» была тема гиперважности семьи, то «Американская фабрика» ставит в центр повествования «старое доброе» классовое неравенство, поданное через призму невыносимости (невозможности?) кросс-культурного (взаимо) проникновения. Эта проблематика не прерогатива отдельно взятой географической области или ареала. Так же как житель Огайо возмущается немыслимыми по американским меркам методиками азиатской производственной экспансии, житель условных Москвы или

«Американская фабрика», режиссеры Стивен Богнар, Джулия Райхерт

Санкт-Петербурга поражается поведению приезжих из соседних республик или стран СНГ.

Вечное непонимание и непри(н)ятие жизненных устоев друг друга становится камнем преткновения и в картине Богнара и Райхерт. Китайский топ-менеджмент, радующий поначалу местных жителей радужными иллюзиями о повышении качества жизни, подъеме экономики, больших зарплатах и социальном пакете, по ходу съемок меняет и тон, и темы межличностной коммуникации. Если немного поразмышлять, перед нами то ли необычного формата месть, то ли изощренное замещение покореженного национального достоинства разбогатевших китайцев. Американские гиганты вроде Apple строят на территории КНР свои заводы и всячески эксплуатируют низкооплачиваемый, легко заменяемый китайский дешевый труд, тысячи китайских рабочих вынуждены влачить существование в ужасных условиях (достаточно вспомнить новости о выбрасывающихся из окон сотрудниках этих самых заводов, явно не от хорошей жизни). Теперь, судя по всему, пришло возмездие в виде китайских инвесторов.

Увеличенный рабочий день, неоплата переработок и работы в выходные дни, наплевательское отношение к охране труда (на предприятии повышенной травмоопасности!) и к уничтожению опасных отходов производства, запрет на формирование независимых профсоюзов – далеко не полный комплекс условий, дискредитирующих труд свободных американских граждан, которые, по мнению их китайского начальства, «только и делают, что ленятся и не хотят работать как положено». Опять-таки, «положено» в условиях коммунистического капитализма Китая не может быть приравнено к «положено» развитого капитализма свободной Америки.

«Американская фабрика»

В документальном фильме-продолжении «Американская фабрика: Разговор с Обамами» (2019) последовательный демократ Барак Обама говорит, что идеи неолиберализма – целого направления политической и экономической философии – обречены на бесповоротное фиаско в текущих условиях развития цивилизации.

При всем этом Богнар и Райхерт не позволяют повествованию скатываться в излишнее морализаторство. Какого-либо явного отношения к своим героям режиссеры тоже не проявляют. Справедливости ради стоит отметить, что кино в целом продвигает левые идеи. Коллизия на почве кросс-культурного столкновения, которая образовывается в ходе развития фиксируемой документалистами истории, успевает обрасти и юмористическими вставками – например, эпизодами, в которых американские рабочие среднего звена отправляются в штаб-квартиру корпорации праздновать китайский Новый год. Но сладостная утопия, пусть и приправленная красивыми словами и сказочными пейзажами, остается утопией, как ни пытались бы герои это исправить.

Ближе к финалу «Американская фабрика» совсем отходит от политики и возвращается к тому же, с чего Богнар и Райхерт начинали много лет назад, – к семье. Кино возвращает акценты на человеческой составляющей, сдвигая повествование в сторону попыток, невзирая на разницу менталитетов и культур, создать-таки единую общность. Однако финал остается нечетким, будто бы авторы способны видеть будущее, поэтому заранее строят планы вернуться на ту же самую фабрику через сколько-нибудь лет. Может быть, на смену кросс-культурному феномену придет нечто другое, а новый документальный фильм, глядишь, спродюсирует уже отошедший к тому времени от активной политики Дональд Трамп. ◆

Стас Луговой

ИСТОРИЯ ИГРУШЕК. ВВЕДЕНИЕ В ПСИХОАНАЛИЗ

Ребенок может играть с куском дерева, обращаться с ним как с живой игрушкой, и через короткое время, если его отвлечь от этого занятия, он может тот же кусок дерева сломать или бросить в огонь. Как уживаются эти два рода поведения по отношению к простому куску дерева? …Ребенок проявляет к своим игрушкам настоящие глубокие аффекты.

Курт Коффка

Тетралогия «История игрушек» подарила нам ответ на главный вопрос, волнующий всех с детства. Что происходит с миром вокруг нас, когда его никто не видит? Когда никого нет дома, или когда все спят. С миром, начинающимся у нас за спиной и заканчивающимся сразу же после того, как мы обернемся. С миром предметов, негласно считающихся нами неодушевленными. С миром игрушек. Выяснилось, что, в сущности, он мало отличим от нашего и живет согласно идентичным законам. По крайней мере, со всеми теми же комплексами всех мастей, фрустрациями и когнитивными искажениями. Все просто. Всё вокруг нас. Нужно только вовремя успеть обернуться. Что практически невозможно.

Весь процесс самопознания человека, принятия себя, своей сущности и своей смертности, уложился в упрощенном виде с легкостью в четыре полнометражных мультфильма.

Показ пути детерминированности, или иначе определяемости, человеческого индивидуума на примере игрушки сам по себе не нов. Строго говоря, в западной традиции человек и есть в известном смысле игрушка бога. Вспомним иудаизм и христианство: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душею

«История игрушек»
Toy Story
Авторы сценария Эндрю Стэнтон, Джосс Уидон, Джоэл Коэн, Алек Соколов, Джон Лассетер, Пит Доктер, Джо Рэнфт
Режиссер Джон Лассетер
Художник Ральф Эгглстон
Композитор Рэнди Ньюман
Роли озвучивали: Том Хэнкс, Тим Аллен, Дон Риклз, Джим Варни, Уоллес Шоун, Джон Ратценбергер, Энни Поттс, Джон Моррис, Эрик фон Деттен, Лори Меткаф и другие
Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures
США
1995

«История игрушек–2»
Toy Story 2
Авторы сценария Эндрю Стэнтон, Рита Сяо, Даг Чемберлен, Крис Уэбб, Джон Лассетер, Пит Доктер, Эш Браннон, Джо Рэнфт
Режиссеры Джон Лассетер, Эш Браннон, Ли Анкрич
Оператор Шэрон Кэлахан
Художники Уильям Коун, Джим Пирсон
Композитор Рэнди Ньюман
Роли озвучивали: Том Хэнкс, Тим Аллен, Джоан Кьюсак, Келси Грэммер, Дон Риклз, Джим Варни, Уоллес Шоун, Джон Ратценбергер, Энни Поттс, Уэйн Найт и другие
Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures
США
1999

«История игрушек: Большой побег»
Toy Story 3
Авторы сценария Майкл Арндт, Джон Лассетер, Эндрю Стэнтон, Ли Анкрич
Режиссер Ли Анкрич
Операторы Джереми Ласки, Ким Уайт
Художники Боб Поли, Роберт Кондо, Дайсукэ «Дайс» Цуцуми
Композитор Рэнди Ньюман
Роли озвучивали: Том Хэнкс, Тим Аллен, Джоан Кьюсак, Нед Битти, Дон Риклз, Майкл Китон, Уоллес Шоун, Джон Ратценбергер, Эстел Харрис, Джон Моррис
Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures
США
2010

«История игрушек–4»
Toy Story 4
Авторы сценария Эндрю Стэнтон, Джош Кули, Стефани Фолсом, Джон Лассетер, Валери Лапойнт, Рашида Джонс, Уилл Маккормак, Мартин Хайнс
Режиссер Джош Кули
Операторы Жан-Клод Калачи, Патрик Лин
Художники Боб Поли, Крейг Фостер, Джон Ли, Лора Филлипс
Композитор Рэнди Ньюман
Роли озвучивали: Том Хэнкс, Тим Аллен, Энни Поттс, Тони Хейл, Кигэн-Майкл Ки, Мадлен Макгроу, Кристина Хендрикс, Джордан Пил, Киану Ривз, Элли Маки и другие
Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures
США
2019

живою». Аналогичное читаем у греков, у Гесиода, например, про то, как Прометей создал первых людей из земли, а Афина вдохнула в них жизнь. Или как в «Законах» Платона: «...представим себе, что мы, живые существа, – это чудесные куклы богов, сделанные ими либо для забавы, либо с какой-то серьезной целью, ведь это нам неизвестно; но мы знаем, что внутренние наши состояния, о которых мы говорили, точно шнурки или нити, тянут и влекут нас каждое в свою сторону и, так как они противоположны, увлекают нас к противоположным действиям, что и служит разграничением добродетели и порока». На примере игрушки человек осознает свою искусственную, управляемую извне сущность в руках высших сил. С другой стороны, постигая тайну игрушки, человек стремится к самопознанию.

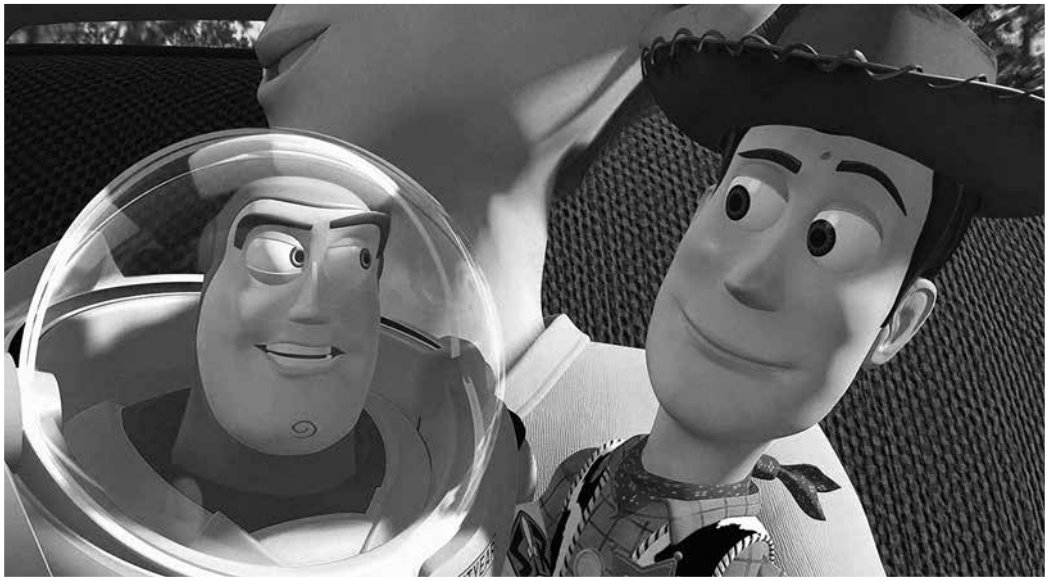
Если отвлечься от философской и мифологической подоплеки, то окажется, что «История игрушек» является великолепным подспорьем в изложении основ психоанализа и психиатрии. Подходящий случай для изучения. Фактически все, что было разработано, завоевано и написано в этой области, изложено здесь в четырех полнометражных мультфильмах в форме краткого пересказа. Осталось лишь вооружиться блокнотом, ручкой, кушеткой, карточками с кляксами Роршаха, занудным тоном и пуститься в чарующий мир психодиагностики.

I. Детерминированность

Иллюстрации к основным этапам становления личности, к принятию себя начинаются уже в первой части тетралогии. На экране фактически представлен мир до грехопадения. Община игрушек, живущих в комнате их владельца, мальчика Энди Дэвиса. Ею руководит харизматичный, несколько зацикленный на себе и установленном им порядке кукольный завхоз – шериф Вуди. В некотором смысле он является продолжением Энди, его частью. Ведь в играх Вуди всегда выступает героем, условной ипостасью хорошего мальчика, усмиряющего злодеев. Тем, кем подсознательно хочет быть Энди Дэвис. Вуди – его проекция, лучшая, героическая часть личности. А еще есть мистер Картофельная Голова, свинья-копилка Хэм, тираннозавр Рекс и пес Спиралька.

Идиллия заканчивается в тот день, когда в устоявшийся уклад игрушечной коммуны вторгается новый обитатель – сверхпопулярный астрорейнджер Базз Лайтер. Он неосознанно запускает маховик, обнаживший мрачные бездны пограничных психических состояний.

Вуди, привыкший работать со своими пластмассовыми, плюшевыми и тряпичными подопечными методами бизнес-тренера из американской глубинки 1950-х, конкурировать с космическим новичком определенно не может. Базз Лайтер обладает не только кучей современных примочек вроде раскрывающихся за спиной крыльев и исходящего из запястья лазерного луча, но и святой уверенностью в том, что он настоящий. Возможно, именно этот фактор служит дополнительным стимулом к пробуждению диких приступов ревности и зависти у шерифа Вуди, стремительно теряющего статус лидера. В конечном



«История игрушек», режиссер Джон Лассетер

счете игрушкам, осознающим свою сущность, уготована незавидная участь – ограниченная жизнь того, в кого играют, пока не теряют к тебе всякий интерес после появления кого-то посвежее. И тогда пути всего три, и все равносильны смерти или параличу: гаражная распродажа, свалка или чердак. Другое дело явное расстройство личности, как у Базза Лайтера. Болезнь, конечно, но зато в его жизни есть космические корабли, неизвестные планеты, коварный император Зург и «Бесконечность не предел!». У самого Вуди мы видим то, что в психологии именуется проклятием знания. Для него, игрушки осознанной, практически невозможно взглянуть на мир с точки зрения субъекта менее информированного (в данном случае Базза, еще не знающего, что он ненастоящий).

Историю Базза Лайтера вполне можно рассматривать как то, что Мишель Фуко называл «практиками себя», или «культурой себя». По мнению Фуко, человеческий индивид не представляет собой некую изначальную данность, тогда как все совершаемые им действия социально определяемы. Современный человек неизбежно сталкивается с необходимостью осознания себя радикально несвободным существом, прочно увязшим в окружающем его социуме, и истинный смысл его бытия невозможно составить из примет того, чем является человек в данный момент. Для этого и существуют «практики себя», посредством которых «субъект производит в себе самом изменения, необходимые для того, чтобы получить доступ к истине». Для удачного достижения этой цели, по Фуко, необходимо наличие Другого – «специалиста по переустройству индивида», поскольку сам индивид замкнут в границах своей индивидуальности и не способен к самостоятельному самоизменению. Таким Другим для Базза Лайтера и становится шериф Вуди, старательно осуществляющий процесс донесения его истинной

«История игрушек–2», режиссеры Джон Лассетер, Эш Браннон, Ли Анкрич

сущности. Руководят им, впрочем, отнюдь не благие намерения, а сжигающая кукольную душу ревность.

Осознание, правда, произойдет благодаря не усилиям Вуди, а случайному стечению обстоятельств – Базз увидит телевизионную рекламу с собой и внезапно поймет, что он не астронавт, а всего лишь игрушка. К этому осознанию добавится еще и крушение так называемого эффекта сверхуверенности. Баззу было свойственно переоценивать свои способности. Он был уверен, что умеет летать, но жестокая реальность не только отказала ему в этом умении, но и лишила руки. Осознание себя счастья ему предсказуемо не принесло, а привело к тяжелейшей форме эгодистонии – психическому состоянию, вызванному осознанием и неприятием своей индивидуальности. У Базза процесс переживаний сопровождается истериками, похожими на пьяные (если бы игрушки могли пьянеть от воображаемого чаепития, то было бы один в один), переходящими в апатию и реактивную, под стать раскрывающимся за спиной крыльям, депрессию.

Налицо последствия так называемых ошибок мышления, или, как их еще называют, когнитивных искажений, возникающих на основе дисфункциональных убеждений. На примере Базза Лайтера сценаристы «Истории игрушек» продемонстрировали эталонную модель систематических отклонений в поведении, восприятии и мышлении, обусловленных субъективными предубеждениями. Предубеждения Базза появились благодаря обременению заводскими настройками, то есть привнесенными извне факторами. С точки зрения психологии Базз – типичная жертва мышления, навязанного социумом. Он охотно следует заложенному в него стандарту, сообщившему ему посредством программного обеспечения, что он астронавт, миссия которого – сражение с коварным императором Зургом. «Ты астронавт!» – установка,

мешавшая Баззу быть самим собой. Правила игры, заданные заводскими установками и омрачившие не одну жизнь, не только игрушечную. Желания и мнения навязываются при этом столь искусно, что человек (или Базз Лайтер) искренне считает их своими собственными.

Отказ от желания соответствовать чужим ожиданиям и стереотипам, принятие себя многие первоначально расценивают как мгновенный проигрыш. Здравствуйте, депрессия и комплекс неполноценности! Точно так же и для Базза Лайтера, до которого внезапно дошло, что он игрушка, это стало психотравмирующим опытом, принятие которого, однако, пошло ему на пользу.

На помощь неожиданно приходит экстремальная ситуация в виде столкновения с откровенным садизмом соседского мальчика Сида, одного из самых отвратительных злодеев в истории кинематографа, чудовища с брекетами, свежевателя игрушек, создателя кукол-мутантов – оживших персонажей босховских триптихов и коллажей Макса Эрнста, «на лицо ужасных и добрых внутри». Сид, посмевший обидеть малых сих, будет наказан пожизненной психологической травмой, узрев гнев оживших игрушек, искалеченных его руками. Эпизод восстания напрямую отсылает к аналогичной сцене в «Уродах» Тода Броунинга, а само поведение Сида во многом говорит не только о его садистских наклонностях, но и о некотором торможении в развитии.

Нет, его склонность к насилию не является неосознанной, как у обитателей «Комнаты гусеничек» из третьей части франшизы – малышей, не умеющих еще обращаться с игрушками и потому их ломающих. Она вполне осмысленна, а значит, его взаимоотношения с игрушками во многом характерны для возраста, который в отечественной психологии принято называть дошкольным детством, от четырех до шести лет. Именно в этом возрасте игра становится основной или ведущей деятельностью ребенка. В игре ребенок получает чисто человеческие навыки – абстрагирование от реальности и символическую ее переработку.

Играя, ребенок, как правило, отрабатывает ситуации, произошедшие с ним в реальности. Например, вымещает на игрушках то, что ему хотелось бы сделать с конкретными персонами в реальной жизни. Иными словами, в жизни Сида наверняка присутствуют более сильные обидчики, которым он не может ответить, и потому его подавляемые импульсы находят выход в его агрессивном отношении к слабым – к игрушкам, не способным оказать ему сопротивления, да и, в более мягкой форме, к собственной младшей сестренке. Плюс к этому на горизонте его психологических комплексов уже маячит то, что называется комплексом кастрации, предполагающим осознание своих физиологических особенностей – наличия полового члена и панического страха его возможной потери. Сид крайне обеспокоен потерей мужественности в тот момент, когда она только начинает зарождаться. Страх ожидаемо выливается в агрессию, уродливое и иллюзорное замещение маскулинности, выражающееся в случае Сида в расчленении беззащитных игрушек.

Как бы то ни было, смертельная опасность, как это уже не раз описано в истории психологии, становится для Базза катализатором по повышению эффективности его действий, мгновенно избавив от депрессивного состояния. Мчась за грузовиком на игрушечной электрической машинке, у которой вот-вот сядут батарейки, Базз и Вуди, рискуя жизнью, взлетят на фейерверке. И тут Базз проявит почти сверхъестественные, скрытые способности своего пластмассового организма. Ему удается впервые по-настоящему применить свои «космические» крылья и осуществить полет. «Пограничная ситуация», в которой резко обострилось самосознание личности, прямо по Карлу Ясперсу, – момент непосредственной угрозы жизни, активизирующий личностное мышление, освобождая его от шелухи коллективного опыта и навязанных моделей поведения. Головокружительный, как сам полет, процесс принятия себя и отказ от соответствия чужим ожиданиям.

Принятие себя как один из сюжетообразующих элементов неожиданно вновь возникает в «Истории игрушек–4». В последней части тетралогии появляется Вилкинс, который, как и Базз Лайтер до этого, борется с осознанием себя как простой игрушки. Не потому что принимает себя за супергероя, а потому что считает себя мусором. В самом буквальном смысле. Он состоит из одноразовой вилки и разломанной палочки от мороженого. Его создала девочка Бонни, заменившая Энди в роли хозяина.

Бонни, являющаяся центральным «человеческим» персонажем четвертой части, видит в Вилкинсе нечто большее, чем просто мусор. В день своей инициации в младшей школе Бонни создает его буквально из мусора. Отныне он ее поддержка, друг, созданный своими руками, единственный, кто оказался рядом в момент щемящего одиночества. «История игрушек» и до этого была наполнена религиозным сознанием, но образ Бонни, создавшей из «праха земного» новое существо и вдохнувшей в него жизнь, отчетливо приобретает черты демиурга. Шериф Вуди вновь исполняет роль Другого, помогающего встать на путь «практики себя», и пытается убедить нового члена игрушечного семейства в том, что тот является игрушкой. Уже не вследствие приступа ревности, влекущей за собой упрямое желание унизить своего соперника, как в случае с Баззом Лайтером. Словно предчувствуя свой грядущий уход из слаженного социума, Вуди готовит себе преемника, убеждая неказистого Вилкинса, что отныне любовь Бонни изменила его, подарив ему жизнь и наделив его целями, выходящими за рамки функций, свойственных одноразовым столовым приборам. Сцена эта, кстати, самая тихая и созерцательная во всей тетралогии. Вуди и Вилкинс просто идут по ночной дороге и рассуждают о смысле жизни и личного предназначения.

II. Осознание смерти

Вилкинс, однако, стремится вновь стать мусором и вернуться в знакомый мир отбросов. И это не депрессия: просто все, что он знает. Стремления, которыми наполнена жизнь Вилкинса, отсылают

«История игрушек: Большой побег», режиссер Ли Анкрич

напрямую к Сабине Шпильрейн и Зигмунду Фрейду. Конкретнее, к тому, что они называли влечением к смерти (Todestriebe). Вилкинсу присущи страсть к бессознательному саморазрушению и желание вернуться к первичному неорганическому состоянию.

Согласно ключевой работе Шпильрейн «Деструкция как причина становления» влечение к смерти напрямую связано с мазохизмом. Истоки мазохизма (а его симптомы отчетливо наблюдаются и у Вилкинса, страстно стремящегося смешать себя с мусором) лежат именно в первичном, находящемся в основании человеческого бытия, влечении к смерти, которое может быть представлено как «мы-опыт», противоположное «я-опыту», а значит, оно нацелено на разрушение собственного «я» человека. Согласно «Диагностическому и статистическому руководству по психическим расстройствам» (принятой в США номенклатуре психических расстройств), для того чтобы у индивидуума признали наличие мазохистского расстройства личности, его поведение должно отвечать как минимум пяти из восьми выделенных критериев. Приведем те, которые полностью соответствуют поведению Вилкинса.

1. Выбирает людей или ситуации, которые приводят к разочарованию, неудаче или плохому обращению, хотя лучшие варианты явно были доступны (Вилкинс на короткое время попадает под влияние куклы с авторитарными замашками мафиозного босса или сектантского лидера Габби Габби, отдаляясь от Вуди).

2. Отвергает или делает неэффективными попытки других помочь ему (Вилкинс долгое время отвергает почетное звание любимой игрушки Бонни и наставничество Вуди).

3. Собственные успехи и другие положительные события в жизни вызывают у него подавленность и чувство вины, характерно

«История игрушек–4», режиссер Джош Кули

реагирование на них неосознанным стремлением причинить себе боль (Вилкинс стремится смешать себя с мусором).

4. Отвергает собственное удовольствие, игнорируя возможности его получения или не желая признать, что получил удовольствие (вновь предпочтение отбросов игре).

5. Отвергает людей, которые последовательно относятся к нему хорошо (отвержение девочки Бонни).

Итак, Вилкинс – ярко выраженный мазохист с отчетливой тягой к самоуничтожению. В то же время распад личности и регрессия к «мы-опыту», пережитые Вилкинсом, приносят в конечном счете и позитивные плоды, поскольку являются источником социального прогресса. Деструкция собственного «я» может послужить толчком к развитию новых социальных форм. Таким образом, пережив распад своего изначального «мусорного» состояния, Вилкинс перешел в другую форму бытия, найдя в ней основание для творческого становления и принятия своего предназначения – став любимой игрушкой.

Если Вилкинсу вследствие его социофобии были свойственны суицидальные наклонности с последующим восприятием смерти как избавления от иррационального страха исполнения каких-либо социальных действий, то остальные герои «Истории игрушек» воспринимали смерть как нечто печальное, трагическое, но в конечном итоге неизбежное. Например, в «Истории игрушек–2», когда шериф Вуди оказывается в квартире «человека-цыпленка» – скупого, жадного и вороватого Эла Маквигина (явный анально-удерживающий тип по Фрейду) – и узнает, что он не просто заурядная игрушка, а звезда популярнейшего в 1950-х годах кукольного мультсериала «Загон Вуди». При этом у него была целая команда: конь Булзай, ковгёрл Джесси и старатель Пит Вонючка.

Здесь впервые мысль о неизбежной конечности жизни прозвучит очень отчетливо. Для игрушки забвение и оставление ее своим хозяином равносильно смерти. В предыдущей части периодически мелькавшие по ходу действия напоминания о смертности приобретали несколько завуалированный характер. Распродажа или чердак – что-то вроде загробной жизни. Оттуда никто не возвращался, но определенно там что-то есть. Для коллективного бессознательного игрушек было невозможно представить реальный финал собственного существования, находясь в комнате Энди. Свой предполагаемый конец они связывали с тем, что можно назвать вмешательством высших сил извне, способных разве что сменить им место жительства. В крайнем случае, можно было попасть в лапы соседского садиста Сида. Неосознающий разум способен представить собственную смерть только в образах, сопровождающихся обязательным актом насилия. Смерть от естественных причин или от старости просто немыслима. Она ассоциируется исключительно с пугающим действием. Как в детском воображении, не способном принять смерть как реальное, завершающее жизнь событие.

Здесь же, в квартире «человека-цыпленка», мысль о смерти (через забвение ребенком) воспринимается более адекватно – как окончательное прекращение своего физического существования. Как писал Эрих Фромм в «Человеке для себя»: «Осознавая себя, человек понимает свою беспомощность и ограниченность собственного существования. Он предвидит конец – смерть. Он никогда не освободится от дихотомии своего существования: он может избавиться от разума, даже если бы захотел; он не может избавиться от тела, пока жив, и тело заставляет его желать жизни».

Осознание смерти – не врожденное, а приобретаемое в ходе жизни (пусть и игрушечной) свойство психики. Оно свойственно только взрослым, да и то лишь тем, у кого на это есть время. У шерифа Вуди и всей его команды в лице Булзая, Джесси и Пита Вонючки есть, правда, некоторое преимущество. У них есть шанс обрести бессмертие, поселившись в Токийском музее игрушек. Цена за бессмертие проста – отсутствие искренней любви, которую может дать лишь ребенок.

А значит, необходимо выбрать жизнь. Пусть и с неизбежным ее концом. Сознание Вуди не принимает действительности за музейным стеклом, справедливо видя в нем потерю смысла себя. То есть его сознание способно на бунт и на революцию, направленные на общество. На слом любой социальной системы.

III. Анатомия бунта, комплекс неполноценности, поиск хозяина

Наиболее характерная демонстрация техники ниспровержения существующей системы продемонстрирована в третьей части, «История игрушек: Большой побег», где Вуди и его команда попадают волею судеб в детский сад «Солнышко». Если подопечные Энди и воспринимали возможность покинуть уютный мир его комнаты как конец земного существования, то переселение в «Солнышко» на первый взгляд

выглядело несомненным раем. Местные игрушечные аборигены приветствовали их с распростертыми объятиями. Игрушки здесь никогда не бывают забыты, ведь если дети подрастают, то им на смену непременно приходят новые. Все игрушки здесь чувствуют себя нужными. Проблема безработицы в мире «Солнышка» отсутствует начисто. Заправляет всем обаятельнейший плюшевый медведь Лотсо – вождь, учитель и друг. Настоящая утопия. Новички чувствуют себя, вероятно, так же, как чувствовали себя иностранные коммунисты, приехавшие посмотреть на достижения Страны Советов периода индустриализации и писавшие потом с восторгом о форсированном наращивании промышленности и полном преодолении классового неравенства, расовых и религиозных предрассудков.

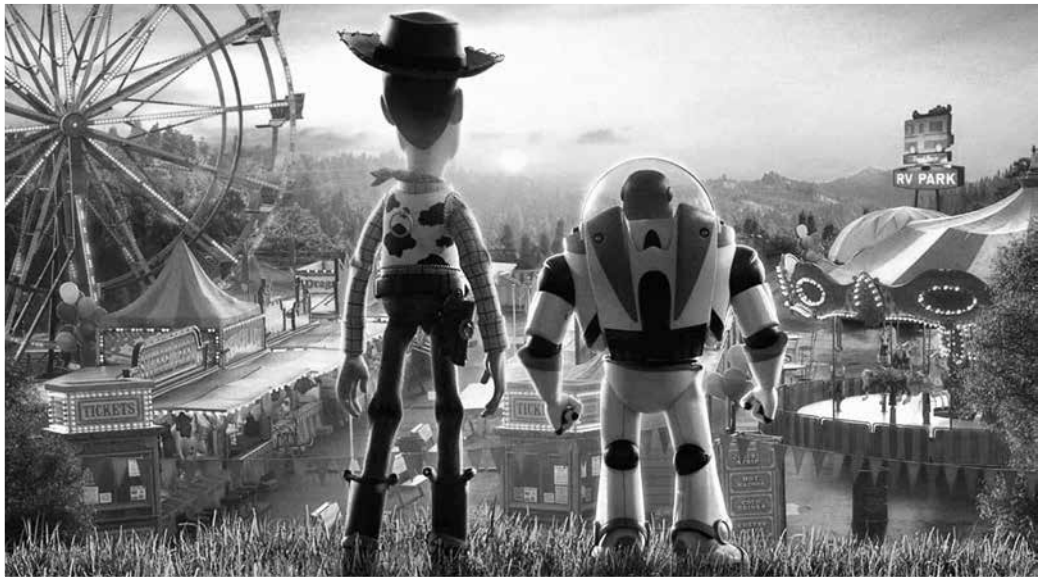
За блестящим фасадом сталинского ампира скрывались ОГПУ-НКВД, «чистки», раскулачивание и борьба с «вредительством». В «Солнышке» та же ситуация. Медведь Лотсо оказался типичным диктатором, сшитым хоть и из плюша, но по лекалам Сталина и Пол Пота. Оргия власти со всеми вытекающими: наличие одной всеобъемлющей идеологии, концентрационного лагеря, репрессий в отношении инакомыслящих, централизованного планирования жизнедеятельности и личного тонтон-макута Мега-Пупса, находящегося в беспрекословном подчинении и готового к жесточайшему подавлению малейшего недовольства.

Но пока Базз, мистер Картофельная Голова, свинья-копилка Хэм, тираннозавр Рекс и пес Спиралька очарованы своим новым домом. Тем более, как мы знаем, согласно их убеждениям мир за пределами комнаты Энди – это что-то типа «того света», откуда нет возврата.

Именно здесь Вуди и проявляет свой индивидуалистический бунт. Он стремится воодушевить всех на возвращение к Энди, но у его друзей уже успело сложиться мышление, направленное на строительство новой жизни. В определенном смысле их общество оказалось легко подвержено сложившейся традиции «Солнышка», а посему бунтарство в нем до поры оказалось неуместно. Те, кто мыслит парадоксально (как Вуди, в данном случае вознамерившийся вернуться из рая), часто допускают ошибки в межличностных и социальных отношениях. Они редко способны донести свои мысли и идеи до окружающих, используя их исключительно в качестве контраргумента в споре и мешая тем самым правильности их восприятия. Бунтари не особо тактичны.

Но, в конце концов, если диктатура является фактом, то революция становится долгом. Медведя свергают, всем спасибо, все свободны.

На характеристики личности Лотсо стоит остановиться отдельно. Его биография достаточно интересна и показательна. Он и Мега-Пупс некогда принадлежали девочке Дейзи, случайно потерявшей их во время загородной прогулки с родителями. Добравшись до дома Дейзи, Лотсо обнаружил, что ей купили точно такого же медведя, как он. Его попросту заменили, он перестал быть любимым. Отличная



«История игрушек–4», режиссер Джош Кули

почва для взращивания комплекса неполноценности, одним из побочных действий которого часто становится склонность к тирании и деспотизму.

Как писал Фрейд в «Лекциях по введению в психоанализ»: «Чувство неполноценности имеет глубоко эротические корни. Ребенок чувствует себя неполноценным, если замечает, что он нелюбим, и точно так же взрослый […] по большей части чувство неполноценности происходит из отношения «я» к своему «сверх-я», являясь, так же как чувство вины, выражением напряжения между ними. Чувство неполноценности и чувство вины вообще трудно отделить друг от друга…

У одного исторического деятеля нашего времени, который здравствует и поныне, но отошел от дел, вследствие родовой травмы имело место некоторое недоразвитие одной из рук […] Обычно матери, которым судьба дала больного или неполноценного ребенка, пытаются восполнить эту несправедливость чрезмерной любовью. В нашем случае гордая мать повела себя по-другому, она отказала ребенку в любви из-за его недостатка. Когда он стал могущественным человеком, то всеми своими действиями доказал, что так никогда и не простил свою мать».

Фрейд, вероятнее всего, имел в виду германского кайзера Вильгельма II, который страдал от врожденного физического недостатка: его левая рука была короче правой на 15 сантиметров. Таким образом, если несколько утрировать мысль венского психоаналитика, комплекс неполноценности фактически стал причиной первой мировой войны.

История с комплексом неполноценности и произведенными им неврозами повторится и в последней, четвертой части мультфильма. На сей раз носителем болезненных переживаний становится кукла Габби Габби, живущая в темноте антикварного магазина

и умудрившаяся создать вокруг себя некое подобие тоталитарной секты, даром что ее членами являются лишь двое пугающих кукол чревовещателей.

Габби Габби была создана еще в 1950-е как говорящая кукла, но оказалась несчастной обладательницей бракованного звукового модуля. Она – говорящая кукла, лишенная голоса, живой нонсенс. Именно отсутствием у себя голоса Габби Габби объясняет непопулярность у детей и одиночество. У Габби Габби патологическая потребность в любви. Ей кажется, что, будь у нее голос, ее полюбят обязательно. За обладание им она готова отдать всё.

Альфред Адлер, описывая причины комплекса неполноценности, выделял три вида страданий, в числе которых были неполноценность органов, чрезмерная опека и отвержение со стороны родителей. Ситуация Габби Габби определенно относится к первому. Неполноценность органа (отсутствие голоса в данном случае) позволила Габби Габби установить свое отличие от других кукол и провести четкую границу между собой и ими. Обитание же в ограниченном мирке полумрака антикварного салона привело к отсутствию плодотворного контакта с окружающим миром. Замкнутое пространство – отличная почва для взращивания различных неврозов. Переживания неполноценности начинают доминировать в жизни Габби Габби, окрашивая ее в негативные тона, под стать цветовой гамме ее магазинной обители. Не чувствуя возможности для компенсации своей неполноценности, Габби Габби избирает извращенные пути, действуя фактически в точном соответствии с описаниями комплекса неполноценности у того же Адлера.

Для начала она избирает объект желания в лице внучки хозяйки антикварной лавки, всячески стремясь завоевать ее внимание и веря, что для этого необходимо во чтобы то ни стало избавиться от своего изъяна. Явный случай невротической любви. Затем ее комплекс неполноценности перерастает в так называемый комплекс превосходства, являющийся на самом деле признаком слабости. Габби Габби всеми силами старается добиться возвышения в закрытом мире игрушек, чтобы тем самым компенсировать свою ущербность. Средством достижения превосходства стало создание своей маленькой секты. Адлера больше всего интересовала компенсация в рамках одной функции, и здесь мы вновь видим ярчайшую иллюстрацию. Возможно, именно ради этой компенсации в качестве своих приспешников Габби Габби избрала себе кукол для вентрологии, также созданных для имитации человеческой речи, но бесполезных при неимении чревовещателя.

В результате стремление Габби Габби к обладанию голосом привело к целому ряду преступных деяний, в том числе к захвату Вилкинса в качестве заложника. Чтобы освободить его, шериф Вуди отдает Габби Габби свой голос, то есть вшитый в его тело звуковой модуль.

Как уже отмечалось, Габби Габби находится в состоянии перманентной тревожности, одним из показателей которой является жажда любви и привязанности. Но у нее эта жажда приняла утрированный

и ярко выраженный характер. На самом деле этот невроз в той или иной степени свойственен всем персонажам «Истории игрушек».

Почти все игрушки ощущают свою беспомощность в окружающем их враждебном мире, в котором поиски любви и хозяина кажутся наиболее логичными действиями. И если поиск любви – естественный процесс для любого человека, то в мире игрушек ему свойственна болезненная анормальность. Первичной становится не сама любовь к ребенку, а потребность в обретении защиты. Игрушки субъективно убеждены в своей преданности конкретному ребенку, будь то Энди или Бонни, меж тем как в реальности любовь может являться лишь удовлетворением своих собственных потребностей. Чувства, испытываемые игрушками по отношению к ребенку, могут легко измениться, если ребенок не оправдает какие-то из их ожиданий. Так, например, вся команда игрушек может дружно решить перекочевать в детский сад «Солнышко» или поменять Энди на Бонни. Понятно, что игрушкам приходится адаптироваться к предлагаемым обстоятельствам, но в принципе за этим стоит игнорирование личности и развития Другого, то есть Энди. Если Энди вырос, то любовь необходимо переключить на новый объект, которому нужно принадлежать. Таким образом, у всех игрушек выработана эмоциональная зависимость, в основе которой лежит желание подчиняться другому. Желание хозяина.

Порой взаимоотношения между игрушками и детьми могут восприниматься зрителем как нечто пугающее. Что-то вроде «Операторов и вещей» 1958 года – автобиографии Барбары О'Брайен, в которой она рассказывает о шестимесячном эпизоде собственной шизофрении. В книге описывается мир, населенный существами, которых автор называет операторами и которые являются идеальным воплощением концепции о силах контролирующих, в соответствии со своими секретными планами дергающих за ниточки власти и влияния так называемые вещи – то есть обычных людей, этим самым «операторам» принадлежащих. Барбара О'Брайен описывает весь свой опыт пребывания в роли вещи, в течение которого она полгода колесила по США на автобусе, следуя (и пытаясь сопротивляться) инструкциям «операторов». В итоге «операторы» из ее жизни исчезли и больше не возвращались, что означало выздоровление.

По странной иронии судьба главного персонажа тетралогии шерифа Вуди в чем-то напоминает эту историю выздоровления. В конце концов он сбрасывает с себя то, что считал всю жизнь своей единственной миссией – быть игрушкой ребенка. Отныне его удел – анархистская вольница в обнимку с возлюбленной пастушкой Бо Пип. Он больше никому не принадлежит, а значит, свободен. Он больше не игрушка. Он живой. ◆

«Звездные войны» завершены.

Разумеется, они бессмертны (или, во всяком случае, обречены на долгую жизнь), но формально третья трилогия цикла, начатого Джорджем Лукасом в середине 1970-х, закончена последним, девятым эпизодом «Скайуокер. Восход». Фильм Джей Джей Абрамса вышел одновременно в кинотеатрах всего мира под конец 2019 года, подведя своеобразный итог десятилетию — и всей саге, перешедшей в 2010-х из рук ее создателя Джорджа Лукаса к корпорации Walt Disney.

Дискуссии вокруг новых (а заодно и старых) «Звездных войн» ведутся так ожесточенно, захватывая самые разные уровни общества — от фанатов-тинейджеров до университетских интеллектуалов всего мира, — что мы решили не ограничиваться написанием рецензий на фильмы цикла.

Мы подвели собственный итог «Звездных войн», проведя три «круглых стола» — по одному на каждую трилогию, по три участника в каждом. Среди спикеров — поклонники и знатоки «Звездных войн», большинство — не профессиональные кинокритики. Тем интереснее получились их диалоги о прошлом, настоящем и будущем «Звездных войн».

Да пребудет с нами всеми Сила.

РАЗБОРЫ

STAR WARS

STAR WARS
THE FULL STORY
STAR WARS

СВЕРХЧЕЛОВЕК ПОД МАСКОЙ

«Звездные войны»: 1977–1983

В дискуссии приняли участие профессор НИУ ВШЭ Мария Штейнман, театральный критик Антон Хитров, киновед, историк поп-культуры Станислав Ростоцкий. Модератор — Анна Закревская.

Анна Закревская. С чего начались первые «Звездные войны»? Что сделал их создатель Джордж Лукас? Откуда столь неожиданный успех?

Мария Штейнман. Мне кажется, что у Лукаса изначально была концепция, но не было идеи для ее реализации. А концепция не давала ему покоя. Существовали политические предпосылки: набирающее силу противостояние двух империй. 1960-е годы – это Вудсток, хиппи; 1970-е принесли совершенно другие ценности. Еще один фактор – представление о секулярном/постсекулярном мире. Лукас недаром не скрывал, что опирается на юнгианскую психологию, на Джозефа Кэмпбелла с его книгой о тысячеликом герое. Получается, что именно в четвертом, пятом, шестом эпизодах Лукас попытался (может быть, подсознательно) создать нового Мессию, вернуть в поле массового сознания идею его востребованности.

Анна Закревская. В каком образе появился Мессия Лукаса?

Мария Штейнман. Новой надежды, в кавычках и без. И от нее был пройден путь к «Возвращению джедая». Может быть, это на самом деле ответ Джорджа Лукаса или его полуосознанная рефлексия на сверхпопулярность трилогии Толкина «Властелин колец». В кампусах американских университетов, по свидетельству очевидцев, ее читали чуть ли не группами и вслух. «Новая надежда» – четвертый эпизод – очень красиво рифмуется с воцарением короля Арагорна у Толкина. В книгах его детское имя, не слишком афишируемое, – Эстель, что значит «надежда». А финальная часть трилогии называется

«Звездные войны: Эпизод 4 –
Новая надежда»
Star Wars
Автор сценария, режиссер Джордж Лукас
Оператор Гилберт Тейлор
Художник Джон Бэрри
Композитор Джон Уильямс
В ролях: Марк Хэмилл, Харрисон Форд, Кэрри Фишер, Питер Кушинг, Алек Гиннесс, Энтони Дэниелс, Кенни Бейкер, Питер Мейхью, Дэвид Праус, Фил Браун и другие
20th Century Fox Film Corporation, Lucasfilm Ltd.
США
1977

«Звездные войны: Эпизод 5 –
Империя наносит ответный удар»
Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back
Авторы сценария Ли Брэкетт, Лоуренс Кэздан, Джордж Лукас
Режиссер Ирвин Кершнер
Оператор Питер Сушицки
Художник Норман Рейнолдс
Композитор Джон Уильямс
В ролях: Марк Хэмилл, Харрисон Форд, Кэрри Фишер, Билли Ди Уильямс, Энтони Дэниелс, Дэвид Праус, Питер Мейхью, Кенни Бейкер, Фрэнк Оз, Алек Гиннесс и другие
Lucasfilm Ltd.
США
1980

«Звездные войны: Эпизод 6 –
Возвращение джедая»
Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi
Авторы сценария Джордж Лукас, Лоуренс Кэздан
Режиссер Ричард Маркуэнд
Операторы Алан Хьюм, Алек Миллз
Художник Норман Рейнолдс
Композитор Джон Уильямс
В ролях: Марк Хэмилл, Харрисон Форд, Кэрри Фишер, Билли Ди Уильямс, Энтони Дэниелс, Питер Мейхью, Себастьян Шоу, Иен Макдермид, Фрэнк Оз, Джеймс Эрл Джонс и другие
Lucasfilm Ltd.
США
1983

The Return of the King, «Возвращение короля». Если учесть, что фигура Арагорна как проекция короля Артура переполнена религиозными смыслами, что вообще нередко происходило у всех инклингов[1] (Толкин, Льюис, Чарльз Уильямс и т.д.), возникает вопрос: можно ли называть «Звездные войны» научной фантастикой? По крайней мере, четвертый и шестой эпизоды функционируют в абсолютно фэнтезийном контексте и по структуре, и по жанру. Пусть это будет световой меч – но он же Экскалибур! Мечи, плащи, весь этот антураж скорее характерен для фэнтези.

Антон Хитров. Конечно, от sci-fi тут мало. Что, например, нового в образах роботов – R2-D2 и C-3PO? «Звездные войны» совершенно игнорируют вопросы, которые в научной фантастике обычно связаны с роботами. R2-D2 и C-3PO не рефлексируют на тему «Я машина или я живое существо?». Если их заменить на гуманоидов или людей, мало что изменится. То же самое – с другими темами научной фантастики. Многие фанаты замечают – если говорить обо всей франшизе, – что на протяжении десятилетий техника в Галактике не эволюционирует. «Звезда Смерти» была не всегда, ее создала Империя – но это единственный пример! Технический прогресс в «Звездных войнах» в принципе не работает. Во-первых, потому что авторов не очень интересует техника. А во-вторых, потому что в этой вселенной духовное, природное и вечное сильнее, чем прогресс или материя. Не случайно эвоки побеждают штурмовиков – хотя выглядит это, конечно, абсурдно и наивно. В мире «Звездных войн» пращи и стрелы сильнее крутой футуристической брони.

Анна Закревская. Они – как хоббиты.

Антон Хитров. Еще насчет примата духовного над техникой. Почему так выстрелил персонаж Дарта Вейдера? В «Новой надежде» Дарт Вейдер противопоставлен ведь не только главным героям. Есть внутренний конфликт: Дарт Вейдер и отвечавший за строительство «Звезды Смерти» Таркин, такой космический нацист. Таркин воплощает технический прогресс. Вейдер – тайное знание. Имперцы говорят ему: «Ну что вы со своим старьем, с предрассудками? Никто уже в это не верит». В конфликте одного зла с другим симпатии зрителя на стороне Вейдера, потому что он знает секрет, а Таркин и другие не знают. Это сближает Вейдера с протагонистами.

Мария Штейнман. Да, это очень здорово показано.

Станислав Ростоцкий. Об интерпретациях можно говорить бесконечно и с любых позиций. Существует, например, известная книга «Дао “Звездных войн”», в которой проводятся параллели с Книгой Перемен и с конфуцианством. Выглядит вполне убедительно. Но мне кажется, что не стоит упускать не столько даже идеологический или философский момент, сколько связанный с невероятным воздействием «Звездных войн» именно на поп-культуру и на массовый кинематограф. Достаточно вспомнить то невероятное количество мерчендайза, которое просто взорвало мир.

1. «Инклинги» (*англ.* Inklings) – неофициальная литературная дискуссионная группа в Оксфордском университете, существовавшая в 1930–1949 годах.

И конечно, Лукас гениально обошелся со структурой. Идея начать с четвертой серии – это совершенно немыслимо. Полное впечатление, что ты обнаружил середину какого-то комикса или серийного романа. Тебе, в общем, совсем не важно, что было до этого. Достаточно уходящих в звездное небо небольших титров, чтобы вполне адекватно воспринимать то, что потом на экране происходит. Четвертый–шестой эпизоды можно считать предельно законченным произведением. Я имею в виду не только фильмы. Существует же огромное количество энциклопедий, где расписаны все расы, оружие, вся иерархия... Как ни странно, чем больше появлялось такого рода элементов, чем беднее становились и Лукас, и те, кто занимался этим и с фанатской точки зрения, и с точки зрения индустрии «Звездных войн» (а это отдельная отрасль), чем больше мы узнавали об этой вселенной, тем было неинтереснее. Мне всегда хватало первых трех фильмов. У меня создается ощущение, что эта история становится примитивнее, хотя она как будто усложняется. Мы сейчас можем узнать об этой вселенной практически всё до последней мелочи. Но нужно ли это? Разве не хватило бы только начатой с полуслова саги, которая совершенно самодостаточна?

Антон Хитров. Казалось бы, вымышленные вселенные в принципе работают только тогда, когда вначале вы создаете декорацию, а потом населяете ее персонажами. У Мартина в «Игре престолов» в первой же книге виден проработанный мир со своими законами. В «Звездных войнах» это не так: вселенную придумывали на ходу.

Станислав Ростоцкий. Когда она начала дорабатываться, после классической трилогии, то, по-моему, начала умирать. Тот мир, который был построен в четвертом–шестом эпизодах, несмотря на какие-то недоработки, был абсолютно живой и прекрасно функционировал.

Мария Штейнман. При этом «Звездные войны» – выдающийся пример сторителлинга. Мы помним, что довольно рано ушла из жизни автор сценария Ли Брэкетт. Пятый эпизод создавался не то что на коленке, но практически без сценария, на основе сюжета Лукаса. Сначала снималась история, а потом писался сценарий, чтобы свести концы с концами. Но в этой недосказанности, в такой фрагментарности что-то, безусловно, было. Мы можем вспомнить «Дюну», с которой только ленивый не сравнивал четвертый эпизод. Там тоже про становление некоего Спасителя. Кроме недосказанности в первой трилогии есть самоирония, не разрушительная, а очень позитивная. Два робота, которые пережили в итоге всю сагу, по-моему, единственное, что придает какую-то жизнь последующим фильмам. Два крестьянина, как у Куросавы; замечательные неудачники, представляющие архетип английских чудаков или хоббитов, которые оказались не пойми где, а вокруг бог знает что происходит. Они ничего не понимают. Но делают то, что должны. Думала, кого же мне напоминает С-3РО? И поняла: это же костюм Лже-Марии в «Метрополисе» Фрица Ланга. Доспехи очень похожи. Только она руки умеет выпрямлять, а у этого они все время

согнуты. Согнутые руки – это же идея не-деяния. Наш робот – вечный летописец, вечный наблюдатель. Он ничего не может, кроме как говорить, ходить и видеть, фиксировать.

Антон Хитров. Там есть еще момент, когда он даже и ходить не может, его просто носит Чубакка.

Станислав Ростоцкий. Если мы упоминаем Куросаву и японские корни, то сцена с Чубаккой и С-3PO за плечами – это же типичный «Одинокий волк». Самурай с ребенком.

Мария Штейнман. Правда! Чубакка – абсолютнейший самурай. Осталось только провести параллель с нью-эйдж и тем, что у нас есть целая религия – джедаизм. Очень логично. Чем мне импонируют четвертый–шестой эпизоды? Тем, что там есть проблема нравственного выбора, духовных трансформаций. Становится понятно, зачем был нужен Кэмпбелл как юнгианец. С ним приходит алхимия духа. Особенно в пятом эпизоде, где Люк встречается с тенью. Дарт Вейдер для него – юнгианская Тень; то, чему он не может посмотреть в глаза. Когда он срубает голову условному Дарту Вейдеру, эта отрубленная голова – его собственная. Мне кажется, по силе воздействия мало что может сравниться с этим эпизодом. А еще Йода нагнетает: «Иди, встреться с темной стороной». Иначе говоря, Лукасу удалось в этих сюжетах подняться на уровень настоящей притчи. Поэтому для меня первый–третий эпизоды стали таким мощным разочарованием, когда внезапно все свелось к расовой модели: у кого-то больше разумных клеток в крови, у кого-то меньше. У кого-то кровь круче, у кого-то хуже.

Возвращаясь к моделям фэнтези, а не science fiction, вспомню архетипическую тему отца и сына, многослойного сюжета бунта сына против отца. Потому что император Палпатин для Дарта Вейдера тоже своего рода приемный отец. Вот почему «Звездные войны» так популярны. Они выстрелили сразу на нескольких уровнях: притчи, политики, юнгианства. И на уровне невероятной силы изображения, сюжета, спецэффектов, конечно.

Станислав Ростоцкий. Все-таки мы опять вернулись к бесконечным интерпретациям. Уверен, что Лукас руководствовался популярными, например, книгами по дзену в мягких обложках, которые были тогда распространены в Америке, использовав их абсолютно прикладным образом. Мне вспоминается журнал «Америка», в котором была заметка про выход пятого эпизода, и для широкого читателя объяснялось, кто такие джедаи, очень своеобразно: «Это воины, которые умеют силой взгляда поднимать из болота космические корабли». Никакой философской подоплеки, несмотря на присутствие Йоды, для массового зрителя и читателя, скорее всего, там не содержалось. Уже потом, из-за того что все это выглядело эффектно, наиболее продвинутые начали множить сущности и видеть многое, чего там на самом деле изначально заложено не было. Сейчас мы можем говорить о том, что первая трилогия обладает гораздо большими смыслами из-за этих

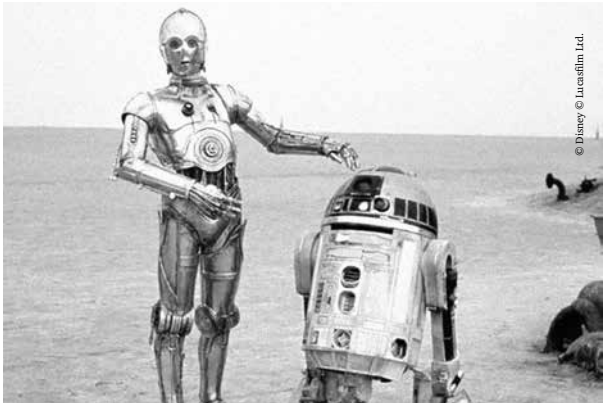
STAR WARS
"The Years best Movie" TIME
Starts JUNE 24TH
GAMES·MOVIES·SHOOT

1

STAR WARS
NOW, YOU CAN HAVE FABULOUS FUN RELIVING THE MOVIE
STAR WARS
SPACE CLUB CARD
STAR WARS SPACE CLUB
"May the Force Be with You"

2

3



4

5

6

1. Очередь на премьеру «Эпизода 4 – Новая надежда», 1977

2. Игрушки по мотивам оригинальной трилогии

3. Джордж Лукас на съемках «Новой надежды»

4, 6. «Звездные войны», режиссер Джордж Лукас

5. «Звездные войны: Эпизод 4 – Новая надежда», режиссер Джордж Лукас

интерпретаций и обсуждений. Обратный получается процесс. Не то чтобы из трилогии черпали, а ее как раз всеми этими смыслами впоследствии наполнили.

Мария Штейнман. Тем не менее вся структура: зов героя, отказ от зова, вступление на путь, порталы и трансформации – это все очень красиво раскладывается.

Станислав Ростоцкий. При этом, по-моему, очевидно, что Лукасу, тогда еще не самому старому человеку, в эпоху хиппи могла попасться под руку другая книга, такого же плана, как у Кэмпбелла. Тогда структура и ход мысли могли бы быть совершенно другими. Не была ли это достаточно случайная ситуация?

Мария Штейнман. Еще одна гипотеза – миф сам захотел воплотиться! Архетипы, заданные вслед за Юнгом у Кэмпбелла, захотели воплотиться. Миф нашел Лукаса, реализовался с его помощью и потряс мировую культуру, трансформировал ее. А дальше все остальные сюжеты – действительно о невозможности расстаться с недосказанностью. Мне очень понравилась идея, что там нет прогресса. Точнее, он есть, но при этом X-wing, мечи и так далее остаются на своих местах.

Станислав Ростоцкий. Мало кто обратил внимание, что в первом эпизоде неожиданно впервые появляется колесо, которого не было до этого. Его изобрели, потом утеряли каким-то образом.

Мария Штейнман. Получается, что в начале колесо было, а потом они его забыли. Тогда все девять эпизодов – это антипрогресс, возвращение к кочевникам.

Антон Хитров. Кони – это те же самые эвоки. Опять же, стрелы против пулеметов, и снова стрелы побеждают.

Мария Штейнман. Почему именно четвертый эпизод производил такое сильнейшее впечатление? Потому что он максимально соответствует Кэмпбеллу. Это была странная игра, странный эксперимент, который выстрелил вопреки всему. Никто не верил, что настолько получится.

Станислав Ростоцкий. Даже Лукас не рассчитывал на такой успех. Снимали они поначалу если не артхаус, то достаточно дорогое кино категории «Б», несмотря на кажущийся масштаб. Неудивительно, что ни одной по-настоящему на тот момент значительной звезды не было… Да, был Алек Гиннесс, который, кстати, ненавидел эту роль. Но Харрисон Форд, Марк Хэмилл и Кэрри Фишер еще были, можно сказать, никем. Если бы они изначально собирались делать реальный блокбастер, то Люка сыграл бы условный Роберт Редфорд. Что интересно: кроме Форда, по большому счету сумасшедший успех «Звездных войн» не сказался на карьере других исполнителей, тоже любопытный феномен. После «Возвращения джедая» (1983) можно было бы представить, что за Хэмиллом будут в очередь выстраиваться. Но нет. А Форд пошел другим путем. Я до сих пор этого объяснить не могу.

Антон Хитров. Потому что Хан Соло из этой тройки – единственный настоящий персонаж. Остальные, по большому счету, сюжетные функции. Что мы можем сказать о характере Леи, о характере Люка? Какие-то

архетипические герои. А Соло – персонаж со своим стилем… Именно поэтому он получил приквел.

Мария Штейнман. Обаятельных мерзавцев всегда играть и сочинять интереснее, чем положительных героев. У Харрисона Форда есть очень важное свойство, которого нет ни у одного из остальных героев, – мужская привлекательность. Герой не может быть слишком хорошим, тогда он перестает быть интересен. Как случилось с Леей и Люком.

Антон Хитров. В фильме у Райана Джонсона «Последние джедаи» (2017) Люк впервые стал более сложным.

Мария Штейнман. А Йода нам интересен тем, что сначала он выглядит полным придурком. И этим он прекрасен! Первое появление Йоды просто сносит крышу. И только потом мы начинаем понимать, что не все так просто.

Анна Закревская. Ворчливый, как Мерлин у Артура.

Мария Штейнман. Да. Это идея неузнанного наставника. Гэндальф в «Хоббите» тоже сначала выглядит занудным и довольно вредным.

Анна Закревская. Давайте еще Дарта Вейдера обсудим.

Мария Штейнман. Любимый злодей мирового кинематографа.

Анна Закревская. Что в нем интересно? Или, может быть, он уже устарел?

Мария Штейнман. Астматическое дыхание интересно… Вот кто не устарел, так это он, по-моему.

Станислав Ростоцкий. Не последнюю роль играет дизайн, внешний вид.

Антон Хитров. И голос.

Мария Штейнман. Важно, что зло не может быть тупым.

Станислав Ростоцкий. Тогда злодей превращается в однозначного монстра.

Мария Штейнман. Да, в схему и функцию.

Антон Хитров. В «Парке Юрского периода», между прочим, тупое зло, и очень даже эффектное. Или в «Челюстях».

Мария Штейнман. «Челюсти» – это стихия. Беспомощность человека перед лицом превосходящего противника. А Дарт Вейдер – не стихия. Мне кажется, это красивый трагический герой, который развивается в сюжете и привлекает своей силой. В четвертом эпизоде он еще только обозначен, в пятом он уже колоссален, а в шестом его жалко. Аристотель говорил, что если героя не жалко, то это не герой. Дарт Вейдер вызывает эмпатию, чем и удивителен.

Станислав Ростоцкий. Я пытаюсь припомнить, были ли аналоги такого злодея до Вейдера?

Мария Штейнман. Иуда?..

Анна Закревская. В Вейдере есть некая загадка, хотя бы потому, что он в шлеме. Почему так? Начинаешь думать, придумывать. Это будоражит.

Мария Штейнман. Да, он немножко сверхчеловек к тому же.

Станислав Ростоцкий. Похоже, что он не только удачно придуманный, но еще и пионер среди такого рода персонажей.

Мария Штейнман. Да. Если император Палпатин – это абсолютное зло, то Дарт Вейдер – не абсолютное.

Антон Хитров. Помню лекцию сценариста Александра Молчанова. Он говорил, что персонаж интересен нам, если обладает качествами,

которые мы сами хотим себе заполучить. Студент его спрашивал: «А как же Ганнибал Лектер? Никто же не хочет быть, как Ганнибал Лектер». На что Молчанов точно заметил: вообще-то, Ганнибал Лектер не главный герой фильма «Молчание ягнят». Он даже не главный злодей в «Молчании ягнят». Но студент запомнил именно его – потому что при всей злодейской натуре у Лектера есть качества, которые все хотят заполучить. Думаю, что у Дарта Вейдера они, безусловно, тоже есть и проявляются как раз в его соперничестве с другими злодеями в первой части – когда мы видим, как он оказывается правым, как он доминирует, как он душит людей по Skype.

Мария Штейнман. Это очень важный момент про качества, которые мы хотели бы себе получить. А что роднит Дарта Вейдера с Ганнибалом Лектером? Это очень ницшеанские персонажи, для которых не существует нравственных рамок. Сверхлюди, которые находятся над уровнем морали. И при этом оба физически ограничены. Они закованы так или иначе.

Антон Хитров. Да еще и маска… Тот же намордник.

Мария Штейнман. Если с Дарта Вейдера ее снять, он становится абсолютно уязвимым, несчастным и тут же погибает. Кстати, у меня было ощущение в детстве, когда первый раз смотрела шестой эпизод, что он умер не по приказу императора или от электрических разрядов. А именно потому, что с него сняли маску, хотя детское сознание перепутало причину и следствие. Но на самом деле не перепутало. Он как бы узник собственных доспехов, заложник собственной силы. Его уязвимость спрятана за оболочкой сверхчеловека.

Анна Закревская. Но ее чувствуешь.

Мария Штейнман. Абсолютно верно! То же самое с Лектером. И тогда надо отдать себе отчет, что Дарт Вейдер действительно идеальный ницшеанский сверхчеловек.

Антон Хитров. По-моему, одна из лучших вещей, которую Disney сделали с Кайло Реном, – это маска и его отношения с ней. Он в шлеме и он без шлема – два разных персонажа. Кайло смотрит на свой шлем, повторяя мизансцены из «Гамлета». А еще хранит шлем Дарта Вейдера, это не случайно. У обоих героев есть два имени: Бен Соло и Кайло Рен, Энакин Скайуокер и Дарт Вейдер – они не тождественны.

Мария Штейнман. Поэтому Дарт Вейдер силен своей неоднозначностью, и именно Дарт Вейдер нашей трилогии предопределил интересные моменты первого–третьего эпизодов. Так потенциальный Мессия стал потенциальным анти-Мессией. Мальчик, который должен был восприниматься как освободитель, спаситель, постепенно трансформируется в нечто другое.

Станислав Ростоцкий. Да, потому что если бы ограничились одними парламентскими, республиканскими, имперскими разборками, то было бы, наверное, довольно сложно смотреть.

Мария Штейнман. Старая трилогия – это зерно, из которого потом все вырастает. Мне ужасно жалко Вейдера в конце. Эпизод с погребением очень сильный. А появление голограммы – утешительный момент.

Анна Закревская. Это как будто уже совсем другой герой.

Мария Штейнман. И это очень здорово. Вот Люк очень упрощенный персонаж. Он действительно схематичен. Если бы не сокрушительная наивность актера… Архетипическая модель Парсифаля. Он бесконечный лопух и только постепенно становится кем-то. Если бы не было Дарта Вейдера и темной стороны Силы, Люк был бы нам неинтересен, потому что с пятого эпизода мы видим, что он перейдет на эту сторону; по крайней мере, у него есть предпосылки перейти. Я понимаю, что это лобовая метафора, но я ее очень ценю. В шестом эпизоде лицо Люка разделено на светлую и темную стороны. Как только Джордж Лукас соглашается на какую-то неоднозначность, сразу становится интересно.

Антон Хитров. Кажется, мы все же мало обсуждаем еще одну важную причину популярности «Звездных войн», а именно дизайн. Для меня вообще вся эта франшиза прежде всего про силу дизайна. Популярность «Звездных войн» обязана визуальным образам. К ним отсылают гораздо чаще, чем к сюжету, сеттингу или диалогам. Я сейчас шел по Арбату и видел картонную фигуру Дарта Вейдера.

Мария Штейнман. Да, я ее тоже видела.

Антон Хитров. Каждый день мы сталкиваемся с какими-то концептами из дизайна «Звездных войн». Он очень узнаваемый. Вы можете представить космический корабль в стиле «Стартрека»? Я нет. А дверь из «Звездных войн» – легко. Светящиеся полоски с закругленными концами и точки.

Станислав Ростоцкий. Прическа принцессы Леи.

Антон Хитров. Да-да, и бикини принцессы Леи. Еще Лукас придумал, по сути, мерч по фильмам. Обычно на это смотрят только как на бизнес-успех. Но это большая победа дизайнеров: все хотят себе домой эти штуки.

Станислав Ростоцкий. У меня есть, думаю, весом килограмма полтора каталог мерча по «Звездным войнам». Сложно представить, чего там нет: от постельного белья до каких-то щипчиков.

Мария Штейнман. Племянник приволок из Штатов елочные игрушки в этом году. «Звезда Смерти» висела на елке на самом почетном месте.

Анна Закревская. А кто это все придумывал, Лукас или художники?

Антон Хитров. Естественно, у Лукаса была команда художников, но он был сильно вовлечен в процесс. Есть история – не знаю, насколько достоверная, – что Лукас придумал облик «Тысячелетнего сокола», глядя на надкусанный гамбургер. А кабина, которая не в центре, как положено, а сбоку, – это маслина на зубочистке.

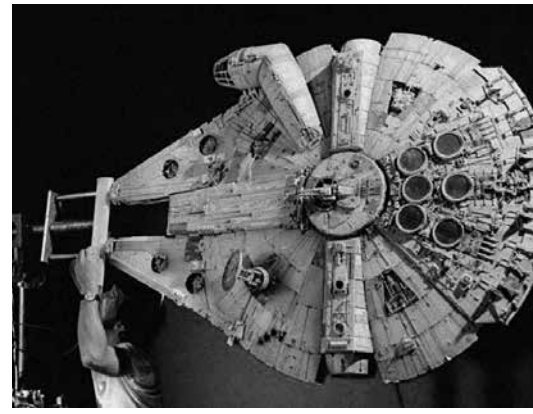
Мария Штейнман. Да, мы всегда точно знаем, как выглядит штурмовик, как выглядит Дарт Вейдер и как рыцарские доспехи.

Антон Хитров. Это откровенно самурайские доспехи.

Мария Штейнман. Мне безумно нравится еще одна толкиновская идея. Помните, Гэндальф говорит: «Ничто не является злом изначально». Ровно то же касается Дарта Вейдера. Все же есть намеки на психологизм. Сначала он нам кажется одним персонажем, а потом выясняется:

1

2



3

4

1. Футболки по мотивам оригинальной трилогии

2–4. На съемках «Звездных войн», 1977–1983

5–8. «Звездные войны: Эпизод 5 – Империя наносит ответный удар», режиссер Ирвин Кершнер, «Звездные войны: Эпизод 6 – Возвращение джедая», режиссер Ричард Маркуэнд.

9. Премьера «Эпизода 4 – Новая надежда», 1977

© Disney © Lucasfilm Ltd.

5

© Disney © Lucasfilm Ltd.

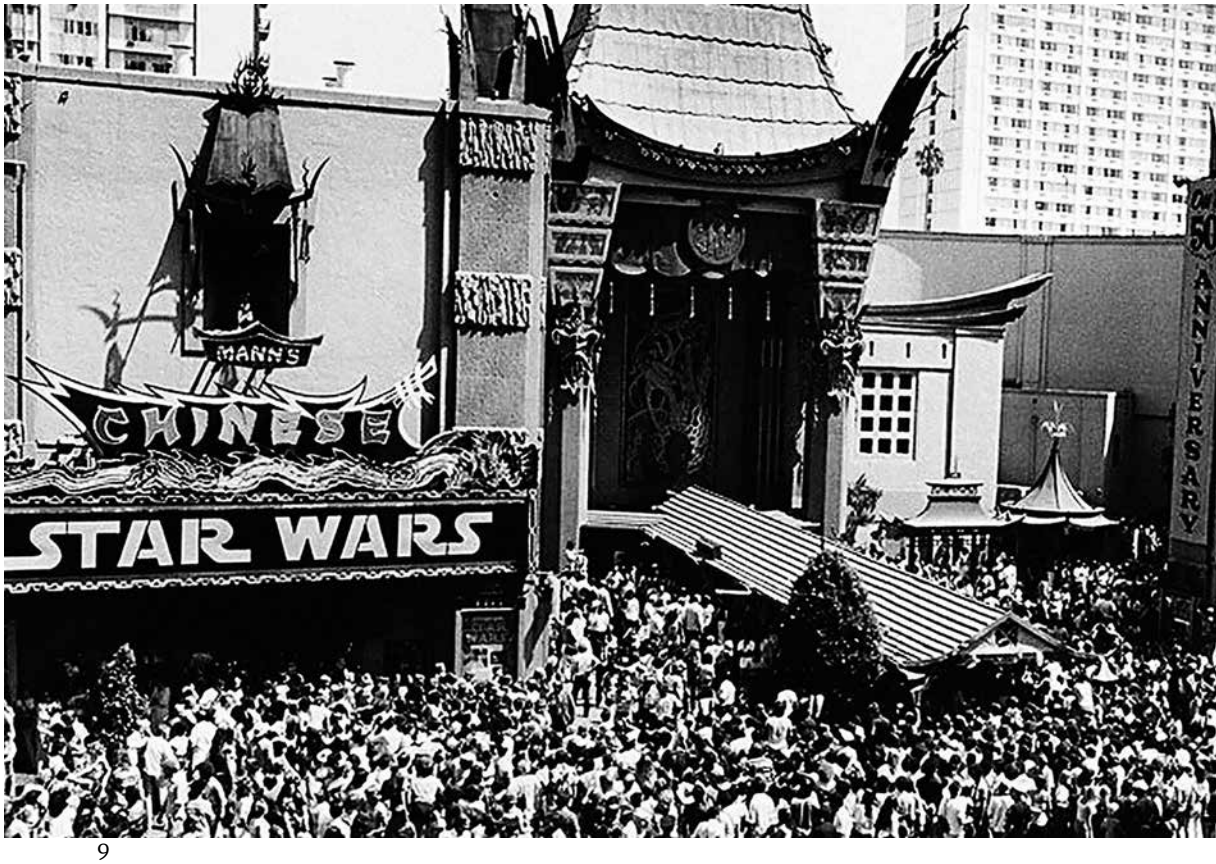
6

© Disney © Lucasfilm Ltd.

7

© Disney © Lucasfilm Ltd.

8


MANN'S
CHINESE
STAR WARS
50
ANNIVERSARY

9

«Я твой отец…» – и тут немедленно появляются бесконечные проблемы выбора, принятия решения… Оказывается, что Дарт Вейдер не является воплощением зла. За этим есть что-то еще. Я склонна вчитывать смыслы, да. Но ведь в случае совсем плоского сюжета это сделать невозможно. А Лукас создал то, во что можно входить, во что можно играть, во что можно вчитывать.

Антон Хитров. Содержание всегда в глазах смотрящего.

Мария Штейнман. Есть еще вопрос: почему голографический Дарт Вейдер никак не проявился? Почему призраки вошли в сюжет и вышли из него? Если ты джедай, то умираешь и переходишь в новое состояние. Йода вообще вмешивается в действие нон-стоп, везде, где только может, в нашей трилогии.

Антон Хитров. Надо заметить, что призраки являются далеко не всем. Плохие парни их не видят. Может, это тоже навык – видеть призраков.

Мария Штейнман. Но почему он не пришел еще к кому-нибудь?

Антон Хитров. Призраков видит Люк. И еще Оби-Ван в конце «Мести ситхов». Йода ему говорит: твой учитель вернулся, я научу тебя с ним контактировать. Видимо, где-то за кулисами Оби-Ван встречается с Квай-Гоном. В последнем эпизоде Рей видит Люка и Лею. Это всё. Больше никаких встреч с призраками мы не знаем. Скорее всего, контакт происходит не только по воле умершего. В «Гамлете» призрак тоже мог разговаривать только со своим сыном. Гертруда его вообще не видела.

Мария Штейнман. Вот, можно проводить параллели и с Шекспиром.

Антон Хитров. Я собирался еще комедию дель арте добавить, потому что C-3PO и R2-D2 – это вариация на тему Арлекина и Бригеллы. Арлекин – недотепа, а Бригелла – хитрый плут, который может выпутаться из любой ситуации.

Станислав Ростоцкий. Там еще довольно много от оперы. Причем даже не от космической, как принято обозначать, а от вполне конкретной оперы. Например, финальную сцену в тронном зале четвертого эпизода очень легко на подмостках представить, в духе какой-нибудь «Аиды».

Мария Штейнман. Раз мы заговорили про оперу, тогда вспомним тетралогию «Кольцо Нибелунга». Это история про мир, который претерпевает вывихнутое время, мир, который нужно исправить. В либретто Вагнера Вальгалла строится с помощью обмана, это с самого начала падший мир. А дальше все, что с этим связано: «Старшая Эдда», проскальзывающий намек на инцест. Все семейные связи, которые там есть, связаны с сюжетами Зигмунда, Зиглинды. Узнавание/неузнавание сына и так далее.

У нашей трилогии «Звездных войн» огромное количество валентностей. Она как бы пульсирует, живет в культуре. Мы можем напоминать себе, что это массовая культура, которая продолжает существовать, влиять, быть источником мемов. Причем не только в смысле котиков, а именно в докинзовском понимании культурной единицы. Отсюда и мерч, когда даже взрослые люди с наслаждением себе приобретают «звездные» вещи.

Станислав Ростоцкий. Да, но если мы берем время нашей трилогии, в которой мир все больше и больше прописывается, он, по-моему, теряет эту пульсацию и возможность наполнения, потому что вроде бы всё уже за тебя сделали, уже объяснили все про эти мидихлорианы… У нас стало гораздо больше понимания о, например, чисто политическом функционировании вселенной, о том, как там все устроено. А две другие трилогии настолько не наполнишь смыслами, аллюзиями.

Еще, конечно, нельзя пройти мимо такой проблемы, как реконструкция нашей трилогии. Вы наверняка видели фильм «Народ против Джорджа Лукаса» (The People vs. George Lucas; 2010) Александра О. Филиппа, в котором об этом идет речь. Это, наверное, самое прискорбное, что произошло с франшизой. Сейчас практически невозможно, кроме как букмекерским образом, найти оригинальные фильмы. Лукас не разрешает их перевыпускать. Ужас в том, что не ясно, зачем их надо было делать. Если бы это была реставрация, тогда понятно. Но, скажем, сцены у Джаббы в «Возвращении джедая» в новой версии все время приходится перематывать, потому что появились довольно скверно нарисованные новые персонажи, которые танцуют и поют. Какие тут были маркетинговые идеи? Кого Лукас намеревался привлечь этими вставками? В четвертом и пятом эпизодах дорисовано несколько лишних звездолетов, но с этим можно смириться. А когда в знакомую сцену врезается кусок из совершенно другого мира, по стилистике из не самой лучшей серии «Людей в черном»…

Мария Штейнман. Помню советский клуб в деревне, где мы отдыхали, и обычный экран, на котором показывали фильмы с бобиннной пленкой. Помню свой абсолютнейший шок, когда произошло прикосновение к чему-то принципиально другому. Это был знак. «Новая надежда» была знаком абсолютно иного мира, сравнимым с появлением «Макдоналдса» на Пушкинской площади. Это было культурное потрясение, и старый мир дал трещину. И в эту трещину вошли Люк, Дарт Вейдер, Лея и вся компания.

Станислав Ростоцкий. Я вчера был у своей мамы и спросил, есть ли у нее какие-то соображения по поводу «Звездных войн», может ли она что-то вспомнить? Она сказала, что помнит только тот шок, который они произвели на меня. Мне было лет, наверное, тринадцать-четырнадцать, когда я посмотрел. Это был вечерний сеанс в видеосалоне. Потом я вспомнил свое ощущение, когда задержался и бегу домой, а у меня вокруг просто…

Мария Штейнман. …галактики вспыхивают.

Станислав Ростоцкий. Ни о чем думать больше нельзя, тем более после финальной сцены, когда принцесса раздает ордена. Музыка… Я потом где-то прочитал, и мне показалось это очень точным совпадением с моими тогдашними ощущениями: Андрей Макаревич вспоминал, что после того, как он впервые посмотрел «Желтую подводную лодку», то почувствовал, что его из нормального мира перенесли в черно-белый телевизор. По окончании картины у меня было абсолютно такое

же чувство. Уникальный опыт. К тому моменту я уже в видеосалонах кое-что успел посмотреть, например «Планету обезьян». Но с «Новой надеждой» очень долгое время никакие впечатления сравниться не могли.

Мария Штейнман. Интересно, а есть исследование, как изменилось восприятие со сменой поколений? Ведь все, кто смотрит позже, видят это уже в контексте истории.

Антон Хитров. Я сначала посмотрел трилогию приквелов, когда был маленьким. Четвертый, пятый и шестой эпизоды смотрел уже будучи студентом скорее из искусствоведческого любопытства. Для меня, конечно, это прежде всего очень старое кино, в котором ламповые спецэффекты 70-х смешаны с нелепой компьютерной графикой нулевых.

Станислав Ростоцкий. Новое поколение, наверное, старую трилогию теперь воспринимает как необходимую прокладку между первой и третьей частями, чтобы лучше разобраться в сюжете.

Мария Штейнман. Наша трилогия обречена стать анахроничной?

Станислав Ростоцкий. Пока мы живы, наверное, нет, а дальше неизвестно.

Антон Хитров. Мы не обсудили расизм в трилогии. Вам не кажется, что даже если делать скидку на время, то это довольно-таки расистское кино? Мир населен гуманоидами, но все важные персонажи, кроме Йоды, – исключительно белые люди, как правило, молодые и непременно красивые. Чубакке в конце четвертого эпизода даже орден не дали – только человеческим персонажам. Я даже сейчас не про цвет кожи, а про антропоцентризм. Нечеловеческое в «Звездных войнах» – почти всегда комическое. Роботы и гуманоиды не воспринимаются как равные людям персонажи. Кроме, повторюсь, Йоды.

Станислав Ростоцкий. Но тогда еще все-таки не было таких политкорректных установок, которые есть сейчас и без которых какие-то вещи просто невозможно сделать. Их не пропустили бы.

Мария Штейнман. Когда формировался европейский эпос, ничего другого, кроме антропоцентризма, не существовало. И поэтому очень сложно придумать их экранизацию, за исключением, наверное, кинокомиксов Marvel. Но придумать экранизацию «Старшей Эдды» или «Нибелунгов», где будет кто-то кроме белых мужчин, трудно. Теперь это очень бросается в глаза, но невозможно ничего поделать. Мне кажется, единственное, что спасает от обвинений или упреков в расизме, – это R2.

Антон Хитров. Но на него мы все равно смотрим, как на умную собачку.

Мария Штейнман. Благодаря С-3PO мы понимаем, что он еще и хамит периодически! Есть шикарный эпизод с существами со светящимися глазками, которые торгуют роботами, джавами. Мне их ужасно жалко в тот момент, когда после нападения они лежат убитые вокруг своей крепости на колесах, а Оби-Ван готовит погребение. Ты чувствуешь эмпатию, потому что они совсем не виноваты в том, что влезли в эту мясорубку.

Вообще важный вопрос: как относиться к миру, который не мог быть иным? И как нам сейчас к этому относиться? То же касается Леи

и феминизма. Она, конечно, в бронелифчике, но так отважно душит Джаббу. Она не жертва. Она в этот момент герой. В конце шестого эпизода у Леи обратная эволюция: вначале она принцесса, которую никак не сломить, она постоянно, в духе Катарины из «Укрощения строптивой», спорит с Ханом Соло. В шестом она уже такая милая, с распущенными волосами, и ни на что, кроме как быть объектом вожделения Соло, не годится. В общем, она постоянно сама себе противоречит. Мне кажется классическая трилогия прекрасна своей неоднозначностью. Мы не можем превратить ее просто в памятник эпохи, потому что она продолжает каким-то образом жить.

Антон Хитров. Это вообще неправильное кино. Есть правильные фантастические фильмы – например, «Прибытие» Вильнёва или «Близкие контакты третьей степени» Спилберга. А «Звездные войны» неправильные и, наверное, этим и замечательны. ◆

ЧИСТОТА С ЧЕРВОТОЧИНОЙ

«Звездные войны»: 1999–2005

В дискуссии приняли участие литературный критик и преподаватель Галина Юзефович, спортивный обозреватель Евгений Зуенко, переводчик и радиоведущий Сергей Бунтман.

Галина Юзефович. Лукасовская трилогия – наиболее авторская во всей вселенной «Звездных войн». Первая была немного оппортунистическая: «Давайте попробуем, посмотрим, что получится». А вторая снималась уже более осознанно, с пониманием, что это большое искусство, нечто важное. Первая была более коммерчески нацеленная, по крайней мере, начиная со второй части: пришел успех и стало ясно, что теперь главное – не расплескать его и максимально ориентироваться на зрительский успех и кассовые сборы. Вторая же снималась более свободно и уверенно, уже в непререкаемом культовом статусе, и, мне кажется, поэтому Лукас фактически сделал ее полностью сам – это был его magnum opus.

Евгений Зуенко. Я выступлю в качестве хардкорного фаната, который читал много интервью самого Лукаса, мемуаров людей, писавших беллетризации фильмов, комиксы, романы по вселенной «Звездных войн» и так далее. Лукас всегда говорил, что для него главной проблемой при съемках классической трилогии было отсутствие инструментов для съемки. Он не мог изобразить космос таким, каким хотел, армию клонов такой, какой хотел, – ему никто не подгонял для массовки новозеландскую армию в полном составе, как Питеру Джексону. Все, что он мог, – пользоваться трюками классического старого кино 1950-х годов: с куклами, макетами или манипуляциями, когда снимаются пять человек, на них надевается четыре доспеха, а потом они становятся рядом и снимаются еще раз. И ему всегда хотелось снять то, как он это видит, по-настоящему.

«Звездные войны: Эпизод 1 –
Скрытая угроза»
Star Wars: Episode I – The Phantom Menace
Автор сценария, режиссер Джордж Лукас
Оператор Дэвид Тэттерсолл
Художник Гэвин Боке
Композитор Джон Уильямс
В ролях: Лиам Нисон, Юэн Макгрегор, Натали Портман, Джейк Ллойд, Иен Макдермид, Рей Парк, Теренс Стэмп, Сэмюэл Л. Джексон, Пернилла Аугуст, Хью Куарши, Кира Найтли и другие
Lucasfilm Ltd.
США
1999

«Звездные войны: Эпизод 2 –
Атака клонов»
Star Wars: Episode II – Attack of the Clones
Авторы сценария Джордж Лукас, Джонатан Хейлс
Режиссер Джордж Лукас
Оператор Дэвид Тэттерсолл
Художник Гэвин Боке
Композитор Джон Уильямс
В ролях: Юэн Макгрегор, Хайден Кристенсен, Натали Портман, Кристофер Ли, Сэмюэл Л. Джексон, Фрэнк Оз, Иен Макдермид, Пернилла Аугуст, Темуэра Моррисон, Джимми Смитс и другие
Lucasfilm Ltd.
США
2002

«Звездные войны: Эпизод 3 –
Месть ситхов»
Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith
Автор сценария, режиссер Джордж Лукас
Оператор Дэвид Тэттерсолл
Художник Гэвин Боке
Композитор Джон Уильямс
В ролях: Юэн Макгрегор, Натали Портман, Хайден Кристенсен, Иен Макдермид, Сэмюэл Л. Джексон, Джимми Смитс, Фрэнк Оз, Энтони Дэниелс, Кристофер Ли, Киша Касл-Хьюз и другие
Lucasfilm Ltd.
США
2005

Помимо прочего мы помним, что кино – это во многом искусство материального, искусство создания материальных объектов или иллюзий этих объектов. И когда вышла «Скрытая угроза», я много сидел на фанатских сайтах и с большим интересом читал комментарии. Это был полный ад, который разверзся, потому что первая реакция была такая: «Почему появились машины с колесами?! В классической трилогии не было ни одного транспортного средства, имеющего колеса. Они не могли появиться. Их не должно было быть!» Но смысл в том, что их не было не потому, что Лукас задумал такую хитрую деталь, а просто потому, что так получилось: у него было три транспортных средства, он их по-разному задрапировывал и колес было не видно. А сейчас Лукас смог сделать разные машины. Он наконец-то смог позволить себе все игрушки, которые хотел: роботов, клонов, доспехи, космические корабли – всё-всё. Впервые в истории вселенной появилась драка на лазерных мечах, в которой участвовало больше двух человек. Причем у одного лазерного меча лезвия уходят в две стороны. Это же мечта!

Галина Юзефович. Взрослый мужчина, который вырос и купил себе наконец железную дорогу, о которой мечтал в детстве. То, что хочется подержать в руках. То, что никогда не позволил бы себе, а тут наконец-то можно. Все эти пятнадцать лет, между 1983 годом и началом перевыпуска старой трилогии на экран, а потом выпуском новой, Лукас существовал в своеобразном, очень специфическом мире. Он построил ранчо, на котором у него хранились фигуры Чубакки и доспехи имперских штурмовиков.

Евгений Зуенко. Именно. Лукас этот мир хранил в голове. Он авторизовал появление всего в расширенной вселенной: игр, книг, комиксов. И ждал, когда наконец будет можно снять именно то, что он придумал. Он много раз говорил, что отказывался от предложений снимать продолжения, потому что это было бы то же самое: те же куклы, те же макеты – ему было неинтересно. Он ждал, пока у него появится инструментарий.

Сергей Бунтман. В четвертом эпизоде есть замечательная штука, которая оправдывает все колесные машины идеологически и исторически, и все другие, гораздо более обтекаемые космические аппараты. Оби-Ван говорит, что это из гораздо более совершенной, цивилизованной эпохи. И еще нет той угловатости и какой-то лапидарности всей техники, которая появилась уже в поздней Империи. Это очень здорово: к вопросу о связях, ниточках, которые связываются, кровеносных сосудах, которые сшиваются между приквелами и основной трилогией.

Галина Юзефович. Для меня трилогия приквелов самая любимая, потому что это великая история, прекрасная именно с точки зрения сюжетной завершенности. Безупречный образец сторителлинга. Получается, что первая трилогия по отношению ко второй – это счастливые времена, золотая античность. Сначала была античность, потом средние века, а потом эпоха Возрождения. Что возрождали? Античность. Так

эти три трилогии образуют цикл. И первая часть – та самая золотая античность, которую мы потеряли к началу второй.

Сергей Бунтман. Есть в этом что-то щемящее. При просмотре нам совсем не мешает то, что исход уже известен. Наоборот. Думаешь: «Как это может быть, когда этот чудесный мальчик…»

Евгений Зуенко. Лукас сделал то же самое, что Толкин с Нуменором, рассказав, как он был прекрасен, а потом пришел Мордор, пришла тьма. Лукас тоже создал блестящий мир, который был великолепен и прекрасен, но он уже был поражен язвой, он был обречен на то, чтобы рухнуть, и он рухнул. И все прекрасные великие рыцари не могут спасти его, потому что он обречен.

Сергей Бунтман. И это не только Палпатин, ситхи, темная сторона… Есть еще невероятное, практически монашеское стремление к чистоте у ордена джедаев. С Энакином случилась абсолютно человеческая история. Чистота, которая отрицает любовь, горе и еще много чего – в ней есть червоточина. Поэтому существует и вина Йоды как самого мудрого, который собирает армию клонов.

Евгений Зуенко. Он говорит: «Мы не возьмем тебя в орден джедаев, потому что ты слишком любишь свою маму». Уже в этот момент зритель понимает: что-то здесь не так. Ты не можешь брать в защитники светлой стороны только тех, у кого атрофированы чувства.

Сергей Бунтман. Как долгое рассуждение у Эко в «Имени розы» о чистоте. Разве можно за это убивать людей? А за что можно? Разговор между Адсоном и Вильгельмом против чистоты. И в «Звездных войнах» это превращается в настоящую трагедию тоже. Второй эпизод страшно ругали за любовь.

Галина Юзефович. Помню, когда я ходила на фильм Вольфганга Петерсена «Троя», рядом со мной сидела девушка, которая как молитву повторяла: «Но ведь Ахилла не могут убить, Ахилла не могут убить». Очевидно, что «Троя» – хороший фильм, потому что ты до последнего надеешься. Мне кажется, что история про Энакина такая же – наперед известный финал только подогревает эмоцию. Мы всё заранее знаем, у нас на руках все карты, мы знаем, что будет с планетой Набу, что случится с героями дальше, какая судьба ждет этого чудесного большеглазого мальчика, что ничего хорошего из его любви к Падме не выйдет, – и все равно надеемся.

И конечно, особенно волнует то, что во второй части эта прекрасная нежная любовь происходит на фоне волшебных сказочных пейзажей, а ты понимаешь, что это на самом деле история обреченной любви… Вся планета Набу – это чистый толкиновский Лориэн.

В этой трилогии для меня еще очень важны сильные женские персонажи. Я понимаю, что старая трилогия снималась в те времена, когда женщина должна была быть красивая и в золотом лифчике, и, в общем, этого было совершенно достаточно. А в нашей трилогии уже появляются настоящие живые женщины, которые обладают собственным характером. Скажем, роскошная и очень колоритная девушка-убийца,

которая во второй части совершает покушение на Падме. Роль короткая, но при этом невероятно яркая. И потрясающий дуэт взаимозаменяемых Натали Портман и Киры Найтли – мы видим, что они очень похожи и при этом непохожи. В этих фильмах мир перестает быть однополым, каким он фактически был прежде.

Сергей Бунтман. Хотя образ Леи был большим прорывом для своего времени.

Галина Юзефович. Все равно Лея в итоге оказывается в золотом лифчике, и главное ее предназначение – быть объектом спасения. А у Падме очень яркая индивидуальность. Что можно уверенно сказать про Лею? У нее и характер-то какой-никакой проявляется только к третьей трилогии. А в лукасовской трилогии очень сильные яркие женщины, что добавляет созданному в ней миру глубины и объема. Конечно, мир «Звездных войн» все равно эпический, а значит, по определению в первую очередь маскулинный. И тем не менее то, что там начинают звучать выразительные женские голоса, очень важно и симптоматично. И это подводит нас к третьей трилогии, которая совсем уж профеминистская – едва ли не с перехлестом, girl power и все такое. Мне кажется, в этом смысле лукасовская трилогия наиболее сбалансированная и взвешенная.

Сергей Бунтман. Еще один важнейший женский персонаж в первой трилогии – это Шми Скайуокер. Даже вплоть до ее шершавой руки.

Галина Юзефович. Она абсолютная богоматерь.

Сергей Бунтман. Может, не желающая там быть, но укорененная в этих песках Татуина, делает из них дом. Однако у нее есть своя тайна, которую никакими мидихлорианами не объяснишь, тайна во взгляде. И это ее прощание с Энакином… его трагедия, при всей избранности. Он так и останется мальчиком.

Галина Юзефович. Ну он типичная жертва ПТСР, все с ним понятно – из такого добра не вырастет. И конечно, Оби-Ван никогда ему не заменит маму.

Мне кажется, что только в трилогии приквелов нарратив по-настоящему взмывает до уровня высокой трагедии. Дальше, в современной трилогии, уже понятно, что добро победит – куда оно денется. А тут мы, наоборот, знаем, что победит зло. От этого возникает очень мощное ощущение трагедии. Ну и надо сказать, конечно, что Дарт Вейдер – прекрасный злодей, но главный злодей все же – император Палпатин. Иэн Макдермид, находясь в кадре – я специально смотрела в первую очередь на него, – одновременно играет две роли. Мы видим две личности… две субличности. Невероятная актерская работа.

Евгений Зуенко. Помимо прочего это любимая игра в таких фильмах, в такого рода историях. У нас есть бесчувственные джедаи, есть героический Энакин, есть рыцарь без страха и упрека Оби-Ван, у которого единственная любовь возникает в мультсериале, да и то ненадолго. Есть рыцари, есть монахи, есть абсолютные герои – и только один нормальный живой Палпатин, человек из реального современного мира.

1

© Disney © Lucasfilm Ltd.

2

© Disney © Lucasfilm Ltd.

3

4

5

6

7

8

1–3. Плакат и кадры из фильма «Звездные войны: Эпизод I – Скрытая угроза», режиссер Джордж Лукас.

4. Коллекционная серия Pepsi Cola «Звездные войны»

5. Компьютерная игра Star Wars Episode I: Racer

6. «Звездные войны: Эпизод I – Скрытая угроза», режиссер Джордж Лукас

7–8. «Звездные войны: Эпизод III – Месть ситхов», режиссер Джордж Лукас

Человек, у которого есть задние и передние мысли, есть планы. Это не опереточный злодей, не злодей из эпоса или сказки, он реальный политик из сегодняшнего дня. Он ведь добивается своего, почти не используя Силу – только здравый смысл, интеллект, умение манипулировать другими. Он именно политик, который использует неэффективность коррумпированной системы. Даже его открытая ипостась живет совершенно не по тем законам, по которым существуют Энакин, Оби-Ван, Квай-Гон, Йода и все остальные. Вот во «Властелине колец» нет ни одного героя с современным сознанием – все абсолютно правильные персонажи фэнтези с правильными сказочными амплуа. А Палпатин превращает фэнтези сразу в нечто другое.

Галина Юзефович. При этом Макдермид и в жизни, и в иных фильмах вообще другой. Здесь ему в значительной степени «сделали» лицо – лицо Цезаря, если вспомнить все его портреты. И история постепенного прибирания к рукам все новых и новых полномочий абсолютно цезарианская. Не уверена, что это осознанная, намеренная цитата, но он невероятно похож, особенно вот эти вертикальные ямочки на щеках.

Сергей Бунтман. Думаю, не то чтобы осознанная, скорее прочувствованная.

Евгений Зуенко. С другой стороны, берем диктатора, завершившего гражданскую войну, набрасываем на него темную накидку, ставим с ним преторианцев в пурпуре. Что могло получиться в результате, кроме Цезаря?

Галина Юзефович. И ведь что Палпатин делает? Убивает Республику. А Республика хорошая? Не очень. Жалко Республику? Не очень.

Евгений Зуенко. Возникает вопрос: как должен управляться этот мир? Как вообще предполагалось управление Республикой, состоящей из тысяч звездных систем – через один Сенат и одну-единственную планету, населенную бюрократами? Это же невозможно.

Понятно, как мир стал таким, понятно, как он мог прийти к такому состоянию, и понятно, что в этом состоянии он был совершенно обречен. И, кстати, понятно, что после битвы за Эндор и уничтожения второй «Звезды Смерти», когда все закончилось фейерверками, они снова начали строить то же самое. Что они могли построить еще?

Галина Юзефович. Кстати, в сериале «Мандалорец» один из героев говорит: «Вам не нравилась Империя? Чем вам было плохо? Были стабильные поставки всего везде, была безопасность. Что вам не нравится?» Это важный вопрос, который в лукасовской трилогии встает в полный рост, потому что мы видим: Республика не работает. Все эти прекрасные демократические ценности, этот замечательный Сенат… но они не могут решить простую проблему. В этой ситуации спрашивается: а чем плоха империя?

Я люблю это кино, потому что оно очень античное. Для меня это весьма характерная история краха Римской республики, которая сменилась империей ровно по той самой причине – она стала слишком большой и неэффективной, ею было невозможно управлять. Мы всегда сочувствуем проигравшим, сочувствуем тем, кто кажется

нам выброшенным историей на обочину. Но Республика правильно отправилась на обочину. Имперское управление – по крайней мере, на ранних этапах – было гораздо более эффективным и гораздо более счастливым для римского мира.

Евгений Зуенко. Я уже испугался, что вы говорите о «Звездных войнах».

Галина Юзефович. А мы, кстати, ничего плохого не знаем про Империю, которую строит Палпатин. Что такого уж нехорошего она делает? Конечно, она сумрачная и музыка играет неприятная – а по сути дела ничего.

Евгений Зуенко. Если помните, классическая трилогия начинается с того, что Дарт Вейдер говорит: «Сенат распущен». Кто-то спрашивает: «Как же так? Как мы будем управлять всеми мирами? Нам нужна бюрократия». – «Всё в порядке: у нас есть адмиралы, губернаторы. Мы их расставим по всем местам, так и будем управлять». То есть понятно, что до старта четвертого эпизода там еще существовал Сенат в каком-то виде, была какая-то бюрократия. Но они и это тоже убрали.

Опытным путем выяснилось, что мы теперь в источники вдохновения Лукаса добавляем «Историю упадка и разрушения Римской империи» Эдварда Гиббона.

Сергей Бунтман. Еще одна важная вещь во второй трилогии – история Джанго Фетта, история клонов.

Галина Юзефович. И снова колоссальная трагедия. Хочется вспомнить роман Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня». Тоже история клонов, которых выращивают с четкой функциональной целью. «Звездных» клонов растят, чтобы убить на войне, а у Исигуро их растят для того, чтобы они стали донорами органов для людей. Исигуро потрясающе показывает этот невыносимый выбор. Как провести границу между клоном и человеком? Готовы ли мы отказаться от возможности сделать что-то хорошее и важное за счет клонов? Клоны как соблазн. Если кто-то выглядит, как человек, говорит, как человек, думает и чувствует, как человек, что дает нам основание считать его нечеловеком? История Джанго Фетта мне кажется очень сложной и амбивалентной. Тоже соблазн, перед которым не может устоять магистр Йода. Он принимает эту мощь, соглашается ее использовать, понимая всю глубочайшую аморальность своего выбора. Меня вообще всегда очень волновал вопрос клонов, самый болезненный вопрос во всей этой трилогии. Отчасти он разрешается в сериале, в котором бежавший клон говорит: «Я хочу жить нормальной жизнью. Отвяжитесь от меня все». И становится полноправным участником действия.

Евгений Зуенко. И вызывает жесточайший диссонанс у остальных клонов. Они не понимают, как к этому относиться.

Галина Юзефович. Никто не понимает. Это история целой популяции, целого народа, изувеченного, обреченного, искусственного и при этом абсолютно живого. Идея, что клонирование – это страшный соблазн, перед которым не могут устоять даже мудрейшие, есть и в романе Исигуро, где даже мудрая наставница в школе для клонов понимает,

что не может с чистым сердцем сказать: «Давайте всё свернем и отпустим клонов на свободу», потому что эти клоны – возможность для выживания детей, взрослых, стариков, любимых и близких. Так же и Йода понимает, что это тот ящичек Пандоры, который нельзя открывать, и все равно фактически сам открывает его, принимая возможность использования клонов. В тот момент, когда Йода решает, что *можно*, становится понятно: всё, эта лавочка накроется.

Евгений Зуенко. Очень сильная сторона трилогии приквелов состоит в том, что она гораздо сложнее, гораздо насыщеннее, чем классическая, которую мы тоже любим. Это была история короткого восстания, в которой есть четыре персонажа и император, и они между собой немножко собачатся, сражаются, объединяются, разбегаются, снова собираются и в конце концов побеждают. Такая камерная сказка про четырех хоббитов и кольцо. А трилогия приквелов – это огромный мир, в котором есть клоны, есть джедаи, которые боятся замарать руки и поэтому соглашаются, чтобы за них воевали клоны. Джедаи взяли на себя функцию полиции нравов в Галактике, но их так мало, что они не успевают ничего. И они соглашаются отправлять клонов сражаться и умирать, что само по себе уже чудовищно и вообще ставит вопрос об адекватности моральных устоев этих самых джедаев. Каждый из них должен сделать свой собственный выбор – относиться к клонам как к людям или как к инструментам, – и далеко не все делают правильный.

И в этом мире есть все: политики, коммерсанты, Набу, странный персонаж Уотто, владеющий рабами Энакином и Шми, в котором многие увидели антисемитскую карикатуру. Есть джедаи, есть Боба Фетт и клоны. Все это сложно переплетено. Такого нет ни в классической трилогии, ни в новейшей. Такое ощущение, что только Лукас был в силах удержать все эти линии в голове и пытаться их сплести.

Сергей Бунтман. Действительно. В первой трилогии можно было сделать такой неожиданный поворот: «Я твой отец…» – там открытый финал. Но здесь надо было подвести, оправдать, углубить и понять. Такое ощущение, что Лукасу нужно было самому понять, что там все-таки произошло.

Евгений Зуенко. Если в этом мире действуют прекрасные джедаи, то почему он рухнул? Поэтому появляется граф Дуку, идеалист, который пытался бороться с коррупцией и так устал, что в итоге Палпатин переманивает его на темную сторону.

Галина Юзефович. Совершенно логичная эволюция. А что ему делать? Граф Дуку тоже очень человечески понятный персонаж. Он долгое время хотел быть хорошим. Он же любимый ученик магистра Йоды, и он выбирает темную сторону от невозможности выживать на светлой.

Евгений Зуенко. Нельзя оставаться светлым, когда вокруг такое.

Галина Юзефович. Еще есть Квай-Гон, сомневающийся джедай, слишком человечный для той эпохи джедайства, в которой живет. И он погибает в том числе потому, что ему непонятно, куда деваться. У Квай-Гона,

останься он жив, были очень нехилые шансы перейти на темную сторону, потому что в нем очень много сочувствия, он гораздо добрее, теплее и человечнее, чем в среднем у джедаев принято. Он не давит на Энакина, не пытается его принудительно загнать в этот паттерн джедайского поведения, напротив, он ему сочувствует. Очевидно, что Квай-Гон тоже колеблющийся человек. В некотором смысле двойник графа Дуку, только тот в какой-то момент делает выбор в пользу темной стороны, а Квай-Гон своевременно погибает. Но ему тоже тесно в этих условиях, он тоже не может соответствовать принятым стандартам.

Сергей Бунтман. А еще он ведь открыл это метафизическое присутствие погибших джедаев. Насколько они вообще знают, чувствуют через эту всеобщую материю, что будет? Знает ли Йода пагубность своего хода, понимает ли всю его трагичность и неумолимость?..

Евгений Зуенко. Он говорит несколько раз, что способен увидеть только то, что происходит на светлой стороне. А что происходит на темной, скрыто.

Образ Йоды – это же классический всемогущий персонаж, который, мы знаем, должен проиграть. Вот как он может *не* победить Палпатина? Лукас обошел этот вопрос, не стал проговаривать, почему так происходит. Но мы понимаем, что Йода и не должен был победить – не потому, что у нас дальше есть еще одна трилогия, а потому что все, что Йода строил предыдущие века, предыдущие три фильма, разрушилось, весь его мир разрушился. Республика пала, его ученик перешел на темную сторону, как и еще один его подопечный, на которого все надеялись, юнлинги убиты. Йода переживает чудовищное внутреннее поражение. Может быть, по ресурсам силы он и мог бы победить Палпатина, да и кого угодно, но он должен был находиться в жесточайшей депрессии.

Галина Юзефович. Коллеги, мы мучительно обходим молчанием фигуру Джа-Джа Бинкса. Есть рассказ Нила Геймана «Проблема Сьюзен» про Нарнию. И вот проблема Джа-Джа Бинкса. Его трудновато интегрировать.

Сергей Бунтман. Это просто какая-то другая эстетика – гунганы, Набу…

Галина Юзефович. В защиту гунганов могу сказать одно. Я смотрела эту трилогию с моими детьми – и вот они гунганов обожают. Добавил ли их Лукас, чтобы банально расширить аудиторию?

Сергей Бунтман. История Набу и гунганов здорово оттеняет звериный серьез, который мог бы возникнуть.

Галина Юзефович. Я за звериный серьез в некоторых местах. Потому что «Звездные войны» – это эпос. А эпос не должен быть смешным.

Евгений Зуенко. А мне кажется, что это просто тот же прием, который Лукас использовал несколько раз. Он взял матрицу героического фэнтези и перенес ее в космос. В героическом фэнтези почти всегда есть комический спутник. У Толкина Пиппин роняет в колодец в Мории ведро, хватается за палантир, вылезает из-под плаща Гэндальфа и произносит какие-то глупости. Всегда должны быть какие-то хоббиты,

кендеры, какие-нибудь маленькие человечки, эвоки… В классической трилогии эту функцию выполнял С-3PO, а в приквелах – Джа-Джа.

Галина Юзефович. Для меня Джа-Джа Бинкс не убийца этой трилогии, как многие пишут.

Сергей Бунтман. Еще ругают Хейдена Кристенсена за то, что он… немножко деревянный.

Евгений Зуенко. А почему Энакин Скайуокер должен быть гибким и продвинутым? Его ругают за диалоги, но вспомните, как во «Властелине колец» разговаривают Арагорн и Арвен. «Уходи за море». – «Нет, не уйду». – «Нет, уходи». – «Нет, не уйду». – «Ну ладно. Не уйдешь так не уйдешь». Всё.

Галина Юзефович. А мне кажется, что некоторая формальность диалогов – тоже как раз примета эпического стиля…

Евгений Зуенко. И характеристика этого человека.

Галина Юзефович. …когда вся энергия находится внутри, когда ты понимаешь, *что* они на самом деле хотят друг другу сказать, но буквально они произносят четыре слова. В них уже все уложено. Когда Наполеон командовал, он говорил: «Двадцать веков смотрят на вас с высоты этих пирамид». А что говорил адмирал Нельсон своим войскам перед Трафальгарской битвой? «Пусть каждый исполнит свой долг». Два разных типа риторики. Обе воздействуют, но по-разному. Мне кажется претензии к диалогам, особенно любовным, бессмысленны, потому что это второй тип риторики, в котором все внутри.

Евгений Зуенко. То же самое происходит с Энакином, мальчиком, выросшим в казарме. Где он должен был учиться любовной лирике? Он не граф Дуку, не урожденный аристократ. Его учили размахивать световым мечом. И когда он пытается выразить какие-то чувства, которые он никогда в жизни не испытывал раньше, на языке, которым не владеет, он обречен быть деревянным.

Галина Юзефович. Очень цельный персонаж. Если посмотреть с фрейдистской точки зрения: он потерял маму и нашел девушку немного старше его, которая на самом деле единственная в этой ситуации к нему осознанно и целенаправленно добра. Понятно, что она становится для него целым миром. Это тоже такое неодолимое притяжение, в некотором смысле они обречены друг на друга.

Сергей Бунтман. А для нее признаться в любви джедаю все равно что соблазнить монаха.

Евгений Зуенко. В конечном счете происходит именно это. Мы видим монаха воинственного ордена, который нарушает свой обет. Что становится для него дополнительным грузом, который тоже тянет его вниз.

Галина Юзефович. Что называется, сгорел сарай, гори и хата. Он и так уже отступник. И дальше каждый следующий шаг становится легче, потому что он уже совершил самый первый грех, а он не мог его не совершить – в силу своей природы и своей истории.

Евгений Зуенко. Я думаю, попытайся Лукас сочинить еще приквелов, там было бы множество историй про юнлингов, которые не хотят

расставаться со своими родителями, про родителей, которые не собираются отдавать своих детей на воспитание каким-то непонятным джедаям. Одно дело, когда джедай подбирает на пепелище сгоревшей деревни сироту. Это понятно, хорошо и трогательно. А джедай, который забирает счастливого ребенка из семьи только потому, что он чувствителен к Силе, и говорит: «Я увожу ваше дитя на Корусант, а вы тут оставайтесь», – это совсем другое.

Сергей Бунтман. Вся эта проблематика, все главнейшие, идейные, духовные узлы – для усложнения, для углубления смысла. Все очень точно заложено Лукасом именно в трилогии приквелов. Богатый, интересный и логичный мир, в котором есть всё и который может углубляться дальше и дальше. Пересекается множество разных линий, что как раз не очень характерно для героического эпоса, где занимаются исключительно борьбой со злом. Герои «Звездных войн» занимаются еще кучей других дел одновременно. И это делает их гораздо интереснее, чем в обычном стандартном эпосе. ◆

LIMITED EDITION BOX
STAR WARS
General Mills
LIMITED EDITION BOX
STAR WARS
NET WT 10.5 OZ (297g)
10.5 OZ (297g)
STAR WARS
LIMITED EDITION BOX
STAR WARS

В ТЕНИ ВЕЛИКИХ

«Звездные войны»: 2015–2019

В дискуссии приняли участие библиотекарь Smart-библиотеки имени А.А.Ахматовой Андрей Дроздов, сценарист Илья Глазков и бьюти-журналистка Мур Соболева. Модератор — Анна Закревская.

Анна Закревская. Законно ли продолжать «Звездные войны» без Джорджа Лукаса?

Андрей Дроздов. Законно с того момента, как Лукас продал права на «Звездные войны» компании Disney.

Илья Глазков. Я бы все-таки отодвинул точку отсчета. Если вернуться к истокам, то изначальный план Лукаса, думаю, был такой: снял оригинальные «Звездные войны», еще без всяких эпизодов, и они неожиданно выстрелили, люди пошли, приняли; что делать дальше? – выступать как продюсер, идейный наставник, художественный руководитель проекта, а заниматься съемками будут другие: сценаристы, режиссеры, профессионалы, которые будут играть в моем мире. Так он наверняка думал в 1976–1977 годах. Пятый эпизод снимал уже Ирвин Кершнер по сценарию Ли Брэкетт и Лоуренса Кэздана. К сожалению, этот опыт для Лукаса оказался травматическим, возникло огромное количество проблем, он даже рассорился со своим продюсером Гэри Куртцем. После этого Лукас сказал: «Нет, худруком я все это не потяну, тут нужен личный контроль». Но идеи перебросить проект кому-то были с самого начала.

На новейшем этапе все оформилось, когда он снял третий эпизод, после чего понял, что нужно передавать проект кому-то другому. Он нанял человека по имени Дэйв Филони, вместе с ним начал разрабатывать мультсериал «Войны клонов», который будет забивать тематические пробелы между вторым и третьим эпизодами. А в 2010–2012 годах целенаправленно искал наследника

«Звездные войны:
Пробуждение Силы»
Star Wars: Episode VII – The Force Awakens
Авторы сценария Лоуренс Кэздан, Джей Джей Абрамс, Майкл Арндт, Джордж Лукас (*персонажи*)
Режиссер Джей Джей Абрамс
Оператор Дэниел Миндел
Художники Рик Картер, Даррен Гилфорд
Композитор Джон Уильямс
В ролях: Харрисон Форд, Марк Хэмилл, Кэрри Фишер, Адам Драйвер, Дейзи Ридли, Джон Бойега, Оскар Айзек, Лупита Нионго, Энди Серкис, Донал Глисон, Гвендолин Кристи и другие
Bad Robot, Lucasfilm Ltd., Truenorth Productions
США
2015

«Звездные войны:
Последние джедаи»
Star Wars: Episode VIII – The Last Jedi
Авторы сценария Райан Джонсон, Джордж Лукас (*персонажи*)
Режиссер Райан Джонсон
Оператор Стив Йедлин
Художник Рик Хайнрихс
Композитор Джон Уильямс
В ролях: Марк Хэмилл, Кэрри Фишер, Адам Драйвер, Дэйзи Ридли, Джон Бойега, Оскар Айзек, Энди Сёркис, Лупита Нионго, Донал Глисон, Энтони Дэниелс, Гвендолин Кристи и другие
Lucasfilm Ltd., Ram Bergman Productions, Walt Disney Pictures
США
2017

«Звездные войны: Скайуокер. Восход»
Star Wars: Episode IX – The Rise of Skywalker
По рассказу Колина Треворроу
Авторы сценария Крис Террио, Джей Джей Абрамс, Дерек Коннолли, Колин Треворроу
Режиссер Джей Джей Абрамс
Оператор Дэниел Миндел
Художники Рик Картер, Кевин Дженкинс
Композитор Джон Уильямс
В ролях: Дэйзи Ридли, Адам Драйвер, Кэрри Фишер, Марк Хэмилл, Джон Бойега, Оскар Айзек, Энтони Дэниелс, Наоми Аки, Донал Глисон, Ричард Э. Грант и другие
Bad Robot, Digital Makeup Group, Lucasfilm Ltd., Walt Disney Pictures
США
2019

и в итоге нашел Кэтлин Кеннеди. Думаю, Лукас сам очень сильно устал от «Звездных войн» и был рад, что они продолжаются без него.

Мур Соболева. Согласна, что «Звездные войны» без Лукаса начались в 1979 году, когда снимали эпизод «Империя наносит ответный удар». Наверное, на Лукаса повлияло то, что фильм был признан лучшим в трилогии. Он долго надеялся, что умеет делать не только «Звездные войны», но к концу 1990-х, видимо, смирился с тем, что так и будет ехать на них, и решил покататься еще немножко. В итоге человек больше тридцати лет был связан только с этим. Думаю, это не просто законно, а правильно – продолжать без него. Например, восьмой эпизод ему очень понравился…

Илья Глазков. Как я понимаю, у него есть контрактные обязательства, по которым он не может разносить новые фильмы в пух и прах. Он практически не дает комментариев и не высказывается на тему того, что думает о новой трилогии.

Мур Соболева. Можно красиво это увязать, сказав, что закончилась история Энакина Скайуокера, а вместе с ней эпоха Джорджа Лукаса, и нужно некоторое продолжение: здесь Рей, а здесь Disney. Если выводить это на некий метауровень, то получается, что системообразующий персонаж закончился, но дело его живет. Переход получился довольно плавный.

Анна Закревская. Существует ли некая преемственность?

Мур Соболева. Я бы сказала, что да. Правильная преемственность, потому что новая трилогия сделана с большим уважением ко всей истории. Строго говоря, она сделана с бóльшим уважением, чем трилогия приквелов, потому что Лукас сам делал что хотел, а тут нужно было со всем наследством как-то справляться. Справились с ним довольно красиво, на мой взгляд.

Андрей Дроздов. Вообще, Лукас ни капельки не был доволен. Он расстроился, рассорился с Бобом Айгером (президентом студии Disney), потому что тот отверг все его идеи по развитию новой трилогии. В новой трилогии Лукас хотел создать новые технологии, рассказать новые истории. А Боб Айгер – закончить историю Скайуокеров, которую Лукас завершил в первых двух трилогиях. Джей Джей Абрамс обнулил все, что сделал Лукас. Следующий за ним Райан Джонсон тоже обнулил. Они не использовали сюжетные ходы, а использовали только персонажей.

Илья Глазков. Скажу для восстановления исторической справедливости. Действительно, Айгер, Кеннеди и Майкл Арндт, которого они привлекли как сценариста, многие идеи Лукаса отвергли, однако очень многие основополагающие вещи в новой трилогии выросли из того, что набросал сам Лукас.

Как изначально происходил процесс передачи Lucasfilm? Сам Лукас связался с Айгером и сказал: «Я знаю, что вы заинтересованы. Я наконец-то созрел. Думаю, это будет хороший проект для вас. Однако я хочу, чтобы…» По сути, он хотел набить цену перед сделкой

и предложил: «У меня есть идеи для новых трилогий. Я знаю, что вы захотите это сделать». И он набросал черновик того, куда хотел бы, чтобы история пошла, какие концепты и персонажи там должны быть. В частности, там уже был сын Хана Соло и Леи Органы, который будет злодеем. Там была главная героиня – женщина, которая приходит к Люку в изгнании, который сидит где-то на скале, медитирует о судьбах. Многие ключевые сюжетные точки были установлены заранее. Но Лукасу понравилась идея развивать биомифологию этой вселенной, и в приквелах, и в «Войнах клонов» он хотел уже уйти дальше в какой-то субатомный мир, в очень серьезные научно-фантастические концепции, рассказать про биологические основы Силы. Я понимаю, почему, посмотрев на это, Айгер сказал: «Мы это не продадим».

Вся новая трилогия – это история про людей, которые, как и мы, выросли на «Звездных войнах» и сейчас вынуждены жить в контексте «Звездных войн», пытаться как-то с этим иметь дело. В каждом фильме действие буквально происходит на руинах «Звездных войн». Седьмой эпизод начинается в пустыне, где произошла последняя битва прошлой войны. Кульминация восьмого эпизода – в декорациях старой базы повстанцев. И, разумеется, в девятом эпизоде у нас есть труп императора и развалины старой «Звезды Смерти». Все эти люди – Рей, ее антагонист Кайло Рен – живут в тени великих предков, в тени больших легенд. Их путь героя в том, чтобы столкнуться с этими легендами и переосмыслить свое отношение к ним. Сами авторы фильмов – люди, которые выросли на «Звездных войнах», – черпают из своего опыта истории про то, как жить в мире, где есть «Звездные войны», как к ним относиться, нужно ли постоянно равняться на великих предков или, наоборот, что-то от них взять, а что-то уже похоронить навсегда.

Я понимаю, что есть много претензий к девятому эпизоду, в том числе и к возвращению Палпатина, но чем больше я пересматриваю этот фильм, тем лучше понимаю, что во многом это zombie movie, zombie horror. Главный злодей там – неупокоенный колдун-некромант, который буквально поднимает из-под земли армию мертвой Империи. Весь фильм о том, как два героя разрешают конфликты, выросшие из их отношения к прошлому, из их крови, то есть из судьбы, которую им навязали откуда-то сверху. Один должен быть внуком Вейдера, вторая – внучкой Палпатина. На них сбросили все «Звездные войны», весь конфликт, весь эмоциональный груз. И теперь им нужно упокоить прошлое. Последняя сцена фильма – это буквально похороны прошлого, после которых уже можно со своим собственным мечом, со своим именем, со своим сделанным выбором смотреть на новый рассвет и начинать свой собственный путь. Это не столько продолжение истории Энакина, сколько продолжение именно саги о Скайуокерах о том, как следующее поколение всю эту историю Энакина через себя пропустило, восприняло и как оно вынуждено в этих условиях существовать.

Мур Соболева. Но надо сказать, что эта история с преемственностью и с рефлексией прошлого вообще черта многих эпиков, например

«Властелина колец», одна из центральных сцен которого – разговор Арагорна и Арвен про наследство Исилдура. И даже в «Игре престолов»…

Илья Глазков. Это органичное продолжение пути героев, да?

Мур Соболева. Да. Логичная черта эпика. То есть в «Звездных войнах» тоже прослеживается закольцованная структура эпоса. Они вообще выросли из многих эпических саг, например скандинавских.

Андрей Дроздов. В новейшей трилогии для меня нет целостности. Я вижу точку зрения и историю одного режиссера, точку зрения и историю другого режиссера. А история того режиссера, которого я люблю, та история, которая была, используется как связующая мастика, которой замазывают щели, чтобы зритель не бросил все это смотреть.

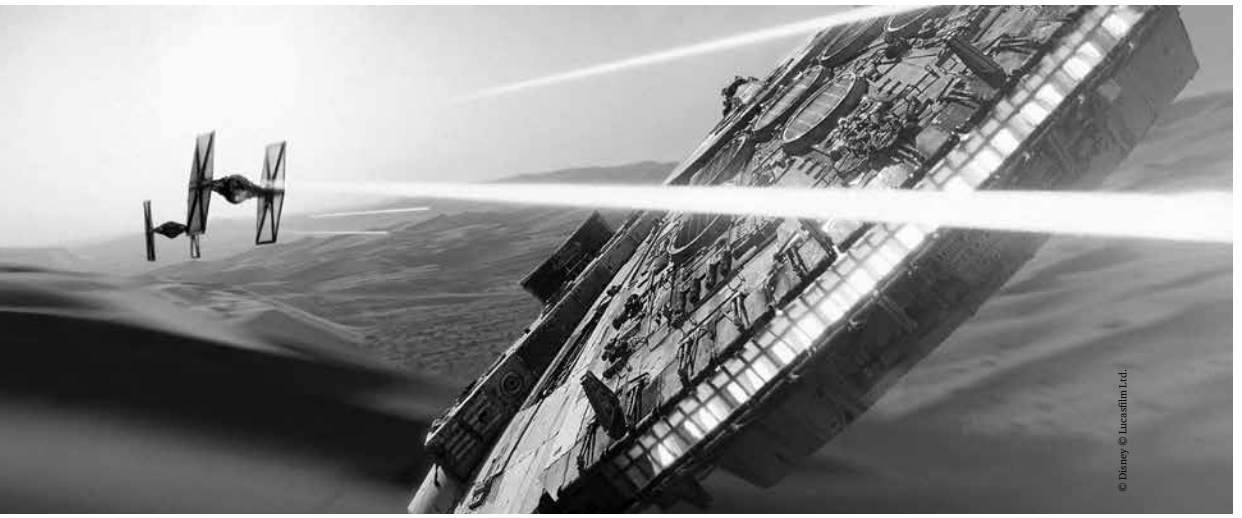
Илья Глазков. Джей Джей Абрамс очень многие вещи старается не проговаривать, он оставляет их воображению, как делал Лукас. Вот, например, в пятом эпизоде появился император. Кто он такой? Что это за существо, откуда оно, зачем оно, что означает? Никто ничего не объясняет, но это нормально.

Вообще, восхождение «Википедии» за последние 10–15 лет очень сильно поломало наше отношение к информации. У каждого крупного мультимедийного проекта теперь есть своя огромная тематическая википедия, там сотни тысяч статей, где разбирается буквально каждый чих. Очень многие фанаты «Звездных войн» живут в этой «Википедии». Для них новые серии – это не история, не эмоциональное путешествие, а новая информация, которую нужно записать и добавить в общую летопись. А тут неожиданно появляются три фильма, которые сделаны с совершенно другими приоритетами, которые хотят рассказать историю, а не мир описать. В них очень многое оставлено на откуп нашему воображению. А мы живем сейчас в культуре, в которой воображение не очень-то приветствуется.

Андрей Дроздов. В последней истории нет целостности, которая есть в первой и второй трилогиях.

Мур Соболева. Мне кажется, новая трилогия не просто целостная, она объединяет то, что было рассказано в первых двух. Конечно, это абсолютный фансервис, но фансервис классный. И Джонсон, и в большей степени Абрамс, смогли все линии, которые Лукас оставил, сплести, увязать. Особенно в восьмом эпизоде, который, на мой взгляд, самый сильный в новой трилогии. Абрамс в целом работает более тонко, чем Лукас. Понятно, что эта трилогия новые вопросы тоже задает. Но она отвечает и на вопросы, которые были заданы в предыдущих эпизодах.

Илья Глазков. Я вижу, что Абрамс на самом деле себя еще сдерживает. Вижу, насколько грубее можно было выстраивать этот фансервис – как, например, Зак Снайдер в «Бэтмене против Супермена». Абрамс же действует так: давайте неожиданно введем Лэндо Калриссиана. Но не просто так, а потому что: а) он был с Леей; б) в нужный момент, когда Лея умирает, он может выйти из тени и поддержать моральный дух всей этой партии, сказать: «У нас была надежда, у нас были наши товарищи, и мы сейчас можем сделать то же самое».


© Disney © Lucasfilm Ltd.

1

© Disney © Lucasfilm Ltd.

2

© Disney © Lucasfilm Ltd.

3

4

5

6

7

1. «Звездные войны: Пробуждение Силы», режиссер Джей Джей Абрамс

2. «Звездные войны: Последние джедаи», режиссер Райан Джонсон

3. «Звездные войны: Пробуждение Силы», режиссер Джей Джей Абрамс

4, 6. Райан Джонсон на съемках «Звездные войны: Последние джедаи»

5. Ежегодный фестиваль Dragon Con, Атланта, США, 2003

7. Игрушки в виде поргов – морских птиц с планеты Ак-То

Андрей Дроздов. Можно было легко обойтись без него.

Илья Глазков. Можно. Но если у тебя есть все еще невероятно привлекательный Билли Ди Уильямс, если ты можешь отдать ему должное, то почему бы и нет? То же самое с императором. Если у тебя есть потрясающий Иен Макдермид, зачем придумывать нового злодея?

Анна Закревская. Насколько каждые части зависят от режиссеров? Сколько там авторского?

Андрей Дроздов. Там есть ви́дение студии Disney – семейной, создающей семейный контент. Это огромная корпорация, совет директоров, голосования, Боб Айгер, а потом Кэтлин Кеннеди во главе. Это ви́дение огромной финансовой корпорации, которая не хочет потерять ни копейки.

Илья Глазков. Я понимаю, что Disney – большая отлаженная корпорация со своей культурой, своими ценностями. Но не считаю, что «Звездные войны» нужно насильно впихивать в эту систему ценностей. Они изначально уже там были. Когда Лукас только начал работать над «Звездными войнами» – заканчивал вторую или третью версию сценария, – кто-то попросил его объяснить, что он задумал. Лукас ответил очень просто: «Я снимаю маленький диснеевский фильм, сказку». Хорошая концепция. Даже тот художник, которого Lucasfilm выписали на разработку компьютерной графики, до этого работал с Disney. То есть эти две компании всегда шли параллельно.

Андрей Дроздов. Отсюда получается, что новая трилогия – это не авторское кино, это popcorn movie, блокбастер. Для меня самое авторское кино из всех «Звездных войн» – это четвертый эпизод. Авторский, экспериментальный во всем.

Илья Глазков. У Disney действительно очень хорошо отлаженное производство, там очень мало идет не по плану. А в новом Lucasfilm, начиная с Кэтлин Кеннеди, все постоянно идет не по плану. Естественно, многие вещи они стараются заранее проговаривать с Айгером и с Аланом Хорном, который руководит киноподразделением Disney, но при этом Кеннеди много времени уделяет тому, чтобы найти людей, которые хотят и могут рассказать эту историю, которые могут привнести что-то. К сожалению, как ни удивительно, далеко не все могут снимать «Звездные войны». Это крайне сложный проект и с технической точки зрения, и с точки зрения эстетики. Нужно понимать те приоритеты и тот визуальный язык, с которым работал Лукас. Очень немногие на это способны.

Анна Закревская. Режиссеры, которые сняли фильмы новой трилогии, способны?

Илья Глазков. Я к этому веду. Джей Джей Абрамса объявляли наследником Спилберга, потому что у него очень семидесятническое визуальное мышление. Когда он подростком снимал в 1980-е первые фильмы на пленку Super 8, Спилберг бросил клич в газеты: «Мне нужны молодые ребята, которые придут и разберут старые пленки с моими студенческими фильмами, перепишут их на видео». Абрамс откликнулся, так

они и познакомились. Он изначально жил в тени этих великих киноле-генд. История про молодежь, которая живет в тени великих героев, оказалась идеальным попаданием. Это его история, его понимание, его саморефлексия.

Не случайно с каждым фильмом новой трилогии есть ощущение, будто режиссеры переписывают друг друга. Это ожидаемо: у каждого автора свой импульс, свое понимание. При этом их понимание подхватывает те или иные общие тематические ветки. Считается, что девятый эпизод переписывает восьмой. Но так ли это? В восьмом решили, что не важно, кто твои родители; важно, что ты сам решаешь. Чем заканчивается девятый эпизод? Не важно, кто твои родители, даже если это император; важно, что ты сам выбираешь свою судьбу. Один посыл, одна идея – но пропущены они через ви́дение двух разных авторов со своими «болевыми точками» и предпочтениями в истории. Однако оба их ви́дения соответствуют этике и эстетике Лукаса.

Для сравнения: девятый эпизод изначально должен был снимать Колин Треворроу, режиссер «Мира Юрского периода», он два года усердно работал над сценарием. Я читаю из него выдержки и вижу, что у режиссера нет понимания этики «Звездных войн», той логики персонажей, которой руководствовался Лукас и руководствуется Кэтлин Кеннеди. В этой версии Кайло Рен так и не переходит на светлую сторону, он злодей до самого конца. Нет ничего про взаимоотношения с прошлым.

Очевидно, что у Кэтлин Кеннеди были другие приоритеты, в том числе желание закончить историю на оптимистичной ноте. Оба героя должны столкнуться со своим прошлым, сделать моральный выбор, который приведет их обратно к истокам. Очень многие ругали восьмой эпизод за то, что, дескать, он разрушает философию джедаев. Ухватившись за фразу «Let the past die» (прошлое должно умереть), они не зафиксировали, что ее произносит злодей, который заблуждается. А ключевой урок фильма на самом деле в словах мудрого Йоды: «We are what they grow beyond» (мы совершаем ошибки, чтобы на них учились другие) – прошлое нужно признать со всеми его ошибками, и нужно взять из него то, на основе чего мы будем строить будущее.

Абрамс, Кеннеди и другие авторы понимают, в чем этический центр «Звездных войн»: всегда есть шанс вернуться к добру, получить прощение, искупить свои грехи. А зло в конечном счете уничтожит себя само – надо только поднять меч и отразить удар. Почему «Звездные войны» так хорошо вписываются в формулу Disney? Потому что Disney снимает семейное, доброе, старомодное кино с очень большим количеством ограничений. «Звездные войны» же из этого и выросли. Это кино, которое в душе своей остается семидесятническим, в его центре всегда семья.

Андрей Дроздов. Один из лучших фильмов вселенной «Звездных войн» – пятый фильм, который пошел не по канону, стал более брутальным, более жестким, мрачным.

Илья Глазков. Но все равно сказочным: про семью, про победу объединения над разобщением. Это просто немножко мрачная сказка.

Андрей Дроздов. Во многих франшизах есть такая серединная часть, которая разрушает мир на «до» и «после». Как «Узник Азкабана» для «Гарри Поттера».

Мур Соболева. Мне кажется, одна из самых интересных вещей в новой трилогии – это то, как аккуратно туда вписано diversity – разнообразие. Мы видим, что мир «Звездных войн» намного многообразнее, чем тот, что нам показывали в оригинальной трилогии. За последние сорок лет вселенная «Звездных войн» разрослась и расширилась. И важно, что мы видим это в кино, а не читаем в какой-то тридесятой pulp-книжке про каких-то троюродных незаконнорожденных детей Чубакки. Если здесь и есть нарочно внедренная современная повестка, то она органично вписана в семидесятническую эстетику, о которой говорит Илья.

То, что главной героиней сделали женщину, хорошо смешалось с контекстом оригинальной трилогии, с одной стороны, и с сегодняшним мировым контекстом – с другой. Что сейчас происходит, если смотреть с точки зрения социального феминизма? Женщина осознает себя как человек, а не как существо второго сорта. Как это было раньше, как это в какой-то степени демонстрировалось в оригинальной трилогии.

Известно, что во всех трех оригинальных эпизодах женщины на экране, за исключением Леи, говорят ровно 63 секунды. Весь груз репрезентации женщин лежал на обаятельной Лее, которая действительно стала ролевой моделью не просто для девушек 1980-х, а на многомного лет вперед. Рей – логичный следующий этап. И Рей развивается как наследница Леи, но и не только – женщин-джедаев же вообще не было. А тут, по сути, женщина стала новой надеждой. Кстати, это до сих пор в кино очень свежая идея. Здесь она вписана в семидесятнический контекст и в манеру поведения, не разрушая эстетику и смыслы оригинальной трилогии. То, что Андрей называет мастикой, – это, мне кажется, отсылки, которые сплетают все разрозненные части первых серий.

Андрей Дроздов. Мой дедушка замазывал мастикой окна, чтобы сохранить дома тепло. Мастика – это не всегда плохо. Мастика – это что-то, что скрепляет, что-то, что держит.

Илья Глазков. Важно сказать, что повестка в «Звездных войнах» была всегда. Лукас – классический голливудский либерал и никогда свои политические идеалы не скрывал. Параллельно со «Звездными войнами» он работал над сценарием фильма «Апокалипсис сегодня», режиссером которого должен был стать, но не стал.

Оригинальная трилогия вся выросла из тени вьетнамской войны. Зловещая Империя – это американское никсоновское правительство, большая милитаризированная сила, которая приходит и говорит: «Сейчас мы вам покажем, какая должна быть цивилизация». В трилогии

приквелов метафора обострилась: это история краха Республики, рассказанная на фоне вполне себе реального краха республики, когда после терактов 11 сентября США пошли на наращивание милитаризации и быстренько сдавали все свои демократические свободы. В этом смысле седьмой, восьмой и девятый эпизоды не делают ничего нового и выдающегося. Просто сейчас всем кажется, что вот стали везде пропихивать повестку, пропихивать политику. Вот как хорошо было раньше в 70–80-е, когда политики не было, когда вышел «Робокоп», «Бегущий по лезвию» – вообще же не про политику! «Терминатор» – это же не про атомную войну! Вот тогда было кино! А сейчас, мол, только политика осталась. Как раз многие сегодня скорее укоряют Disney за то, что они слишком осторожничают. Но пусть медленно, пусть руководствуясь финансовыми факторами, Disney все же делают значительную работу по нормализации нового восприятия, когда мы привыкаем к тому, что в мире существуют другие герои кроме мускулистых гетеросексуальных блондинов.

Мур Соболева. Кстати, «Звездные войны» всегда считались традиционно мужским кино. Помните все эти широко разошедшиеся треды на Reddit «Как заставить девушку пойти со мной на “Звездные войны”»? Мне кажется, сейчас одна из важных ролей новейшей трилогии – в нормализации положения женщины во вселенной «Звездных войн» как на экране, так и среди зрительниц, потому что понятно: самая примитивная реакция зрителя – это идентифицировать себя с героем или героиней. Женщинам было не с кем себя идентифицировать в «Звездных войнах», кроме принцессы Леи.

Андрей Дроздов. По поводу романтизации «а вот сейчас женщины…» Я рад, что студии снимают все больше женщин, что развивается diversity, инклюзивность, расовая составляющая. Но если говорить про корпорацию зла и зарабатывание денег – сейчас, когда женщина на другом уровне, когда она может зарабатывать, содержать семью, когда она руководитель, когда становится все больше и заметнее, когда бизнес видит, что она может платить, – конечно же, делают женщину главной героиней, потому что эта женщина пойдет и заплатит за билет.

Мур Соболева. Это тоже про идентификацию, кстати. А вообще любой фильм, снятый большой компанией, хочет заработать денег.

Илья Глазков. Если капитализм в кои-то веки работает в интересах людей, ранее вынужденных существовать лишь на периферии массовой культуры, то пусть работает.

Я в основном наблюдаю за международным сообществом, активно общаюсь с фанатами «Звездных войн» из других стран. Начиная с 2015 года, когда вышел первый из новых фильмов, особенно активизировались фанаты за пределами традиционных привычных представлений об этой группе. В твиттере даже появился отдельный хештег SWRepMatters – репрезентация в «Звездных войнах» имеет значение. Раньше значительное число зрителей, допустим, афроамериканцев, латиноамериканцев, женщин, квир-людей, не получали все это из

фильмов… А сейчас, когда видишь Джона Бойегу, его путь героя, понимаешь, что можешь ассоциировать себя в том числе с ним.

Сегодня действительно гораздо больше вариантов и возможностей, и значительная часть аудитории чувствует себя принятой. И если говорят, что новые «Звездные войны» обидели, отпугнули большое количество фанатов, то они в то же время и притянули огромное количество новых зрителей. В России, где у нас сложнее с разнообразием, мы не видим этого процесса, а он довольно активно происходит.

Анна Закревская. Что же у нас человечество приобрело с новой трилогией и что потеряло?

Мур Соболева. Мы получили не просто фансервис по 1970-м и не просто некую репрезентацию разнообразия, а все это вместе. Мы получили историю, конгениальную той, что рассказана в первой трилогии. Идею культурной преемственности. Мы увидели, как наше прошлое, пусть неидеальное, или странное, или, наоборот, суперкрутое, увязывается с нашим настоящим и какой путь мы можем выбрать уже сами.

Считается, что «Звездные войны» устарели – морально, по спецэффектам и так далее. В новых фильмах нам показали: нет, ничего не устарело, есть какие-то вечные ценности.

Андрей Дроздов. Для меня важно, что новая трилогия – это хромающий механизм, который пытается завести себя заново, по-новому запуститься именно с этой diversity. Со скрипом. Помню, какой негатив в социальных сетях вызвал Бойега, когда появился в первом трейлере. Какой негатив вызвала Рей как персонаж. Это все давалось тяжело. Человеку тяжело даются изменения. Особенно тем, кто рос на «Индиане Джонсе», «Назад в будущее», «Звездных войнах». Несмотря на то что я критично отношусь к новым фильмам, все равно понимаю их значение для истории, для всех зрителей. Главное же достижение этой трилогии: лед тронулся.

Илья Глазков. Есть мнение, что в России эти фильмы не приняли. А я думаю, что именно для нас это крайне важное кино. Потому что новая трилогия – про то, как мы справляемся с грузом прошлого, со всем хорошим и всем плохим, что в нем было. Про то, что не нужно снова и снова строить старую империю просто потому, что когда-то нам ее завещали великие предки. Не нужно чувствовать себя обязанным быть наследниками чужих конфликтов и чужой идеологии.

Для меня эти фильмы (и то, чего не было в предыдущих трилогиях) – про взаимоотношения людей с временем, про выбор, про то, что мы не обязаны жить в том числе и в тени «Звездных войн», что мы можем прокладывать свою дорогу так, как считаем необходимым. ◆

RETURN OF THE CLONE WARS: SEASON SEVEN PRIMER!
STAR WARS
INSIDER
THE OFF
GOING GREEDO
BY THE ACTORS WHO PLAYED HIM!
"THIS IS THE WAY"
Creating The Mandalorian!
Jon Favreau, Dave Filoni and Pedro Pascal have spoken.
+ WIN! THE RISE OF SKYWALKER COLLECTOR'S EDITION BOOK
Destroy The Death Star
Playing the games that invited fans to take down the dreaded Imperial superweapon!
Rise of the Resistance
Inside the new attraction at Star Wars: Galaxy's Edge
+ ENFYS NEST: A REBEL UNCOVERED!

SUMMARY

Zara Abdullayeva
Pale fire
Review of Eliza Hittman's NEVER RARELY SOMETIMES ALWAYS (Gr. Britain – USA).

Vadim Rutkovsky
Iranian conference
Review of Mohammad Rasoulof's SHEYTAN VOJUD NADARAD (Germany – Czechia – Iran).

Evgeny Gusyatinsky
Alone in an empty hall
Review of Hong Sang-soo's DOMANGCHIN YEOJA (South Korea).

Anton Dolin
Ssh!
Review of Tsai Ming-liang's RIZI (Taiwan).

Veronika Khlebnikova
A raging captcha curse
Review of Benoît Delépine, Gustave Kervern's EFFACER L'HISTORIQUE (France – Belgium).

Zinaida Pronchenko
At the bottom
Review of Christian Petzold's UNDINE (Germany – France).

Carlo Chatrian:
"We couldn't wholly apply Berlinale to DAU"
Conversed by Egor Belikov.

Vasily Koretsky
Eight hours don't make a life
Review of Anders Edström, C.W. Winter's THE WORKS AND DAYS (OF TAYOKO SHIOJIRI IN THE SHIOTANI BASIN) (USA – Sweden – Japan – Gr. Britain – Hong Kong – China).

Dmitry Desyaterik
L'Ange exterminateur
Review of Cristi Puiu's MALMKROG (Romania – Serbia – Switzerland – Sweden – Bosnia and Herzegowina – Macedonia).

Cristi Puiu:
"Death is the only decent subject matter"
Conversed by Anton Dolin.

Larisa Malyukova
Sunday school truth
Review of Radu Jude, Adrian Cioflâncă's IESIREA TREBURILOR DIN GARA (Romania) and Radu Jude's UPPERCASE PRINT (Romania).

Anna Melikova
Conceivable imagery
Review of Sandra Wollner's THE TROUBLE WITH BEING BORN (Austria – Germany).

Alexei Artamonov
King of beasts and mirror
Review of Victor Kosakovsky's GUNDA (Norway – USA).

Evgeny Maizel
Zoocinema from Lumières up to YouTube
Animals as new characters of the 21th century movies.

Alisa Tayozhnaya
Holy cow!
Review of Kelly Reichardt's FIRST COW (USA).

Alexei Filippov
Wild boars of war
Review of Michael Venus SCHLAF (Germany).

Alexei Medvedev
To start being
Review of Andrei Gryazev's THE FOUNDATION PIT (Russia).

Ksenia Ilyina
Clay
Review of David France's WELCOME TO CHECHNYA (USA).

Nina Sputnitskaya
Atavistic legs
Review of Dan Scanlon's OUTWARD (USA).

Nina Tsyrkun
The haunting of hill house
Oscar-2020. Review of Bong Joon-ho's GISAENGCHUNG (South Korea).

Konstantin Lyvov
Lost crusaders
Review of Sam Mendes' 1917 (Gr. Britain – India – Spain – Canada).

Nina Tsyrkun
The unforgiven
Review of Martin Scorsese's THE IRISHMAN (USA).

Boris Lokshin
Being alive
Scenes and stories of married life. Analysis of Noah Baumbach's MARRIAGE STORY (USA) and Ingmar Bergman's Scener ur ett äktenskap.

Elena Smolina
Marriage or death
Review of Greta Gerwig's LITTLE WOMEN (USA).

Zinaida Pronchenko
Eloquential gesture
Portrayal of Renée Zellweger.

Kirill Galeyev
My friend Taika Waititi
Dialogue with imaginary companion.

Yury Saprykin
One, two, three, four, five, Hitler went to go out and about
Review of Taika Waititi's JOJO RABBIT (New Zealand – Chechia – USA).

Ekaterina Chen
Human ex machina
Review of James Mangold's FORD V FERRARY (USA – France).

Egor Belikov
King Friday XIII
Review of Marielle Heller's A BEAUTIFUL DAY IN THE NEIGHBORHOOD (USA – China).

Timur Aliev
Self-assumed
Review of Steven Bognar, Julia Reichert's AMERICAN FACTORY (USA).

Stas Lugovoy
Toy story. Introduction into psychoanalysis

Superman masked
STAR WARS. 1977–1983
IK Round table talk.

Purity flawed
STAR WARS. 1999–2005
IK Round table talk.

In the shadow of the great
STAR WARS. 2015–2019
IK Round table talk.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2020 3/4

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

ФОНД КИНО

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Зинаида Пронченко
редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Алексей Филиппов
редактор соцсетей Светлана Матюшина

спецпроекты Анна Закревская, Екатерина Титаренко

продюсер Ольга Золикова

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 26.03.2020. Подп. к печати 14.04.2020
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
252 с.

Тираж 4000 экз.
Заказ 231
Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2020

16+

ISSN 0130–6405

СТС.RU

СТС КИНО

ЛУЧШИЕ КИНОСЕАНСЫ

20:00

ПОНЕДЕЛЬНИК-ЧЕТВЕРГ

ПРИЯТНОГО ПРОСМОТРА

16+

РЕКЛАМА. СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СМИ ЭЛ № ФС 77 – 72433 ОТ 05 МАРТА 2018 Г.

+100 500

выходные
23:00

новый
убойный
сезон

че!

18+

РЕКЛАМА. СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СМИ ЭЛ № ФС 77 – 73462 ОТ 10.08.2018Г.

© Disney © Lucasfilm Ltd.